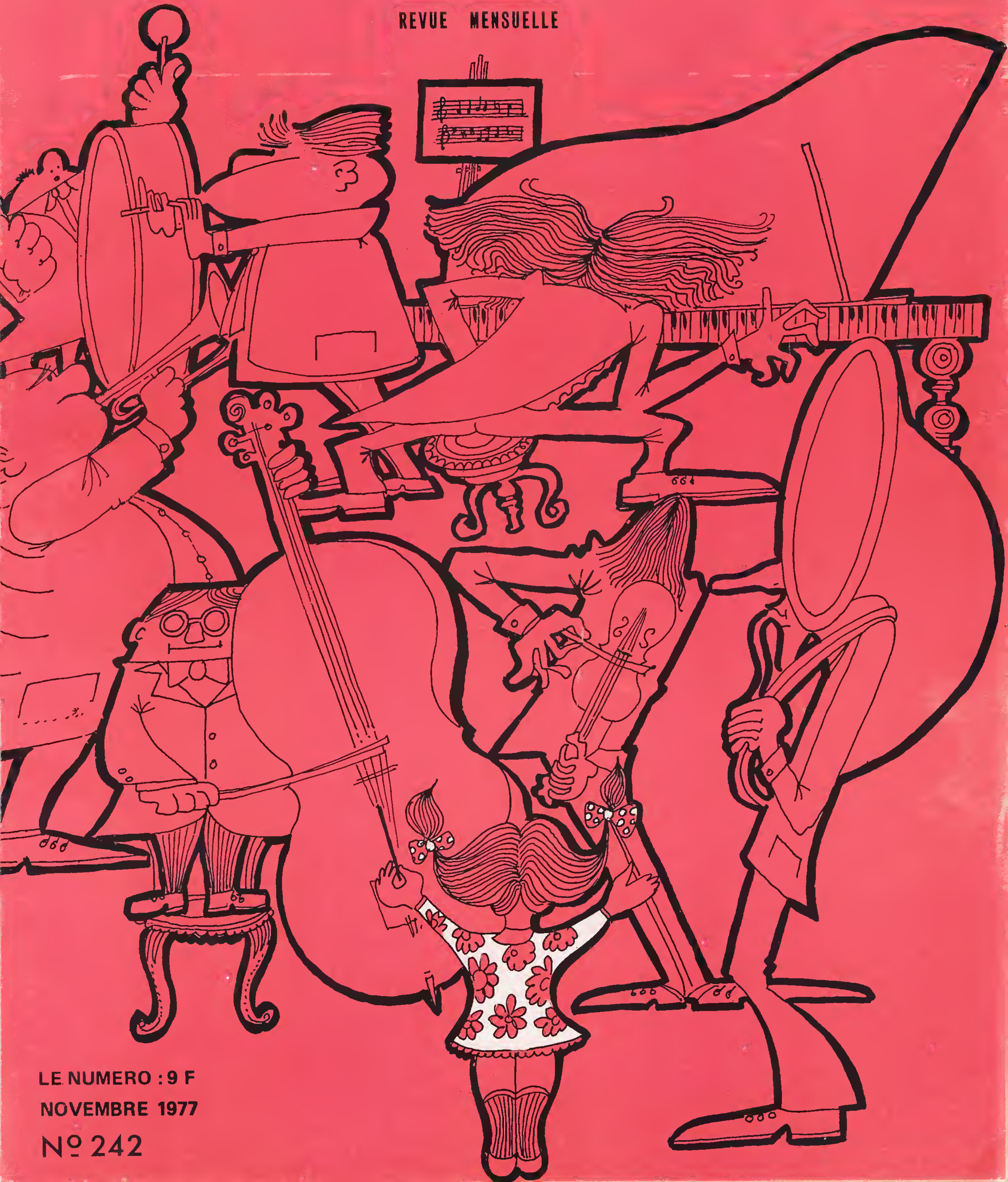
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

NOVEMBRE 1977

N° 242

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

(*) C'est à **M. Musson,** conseiller musical et pédagogique, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 65	F. 80 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 85	F. 100 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

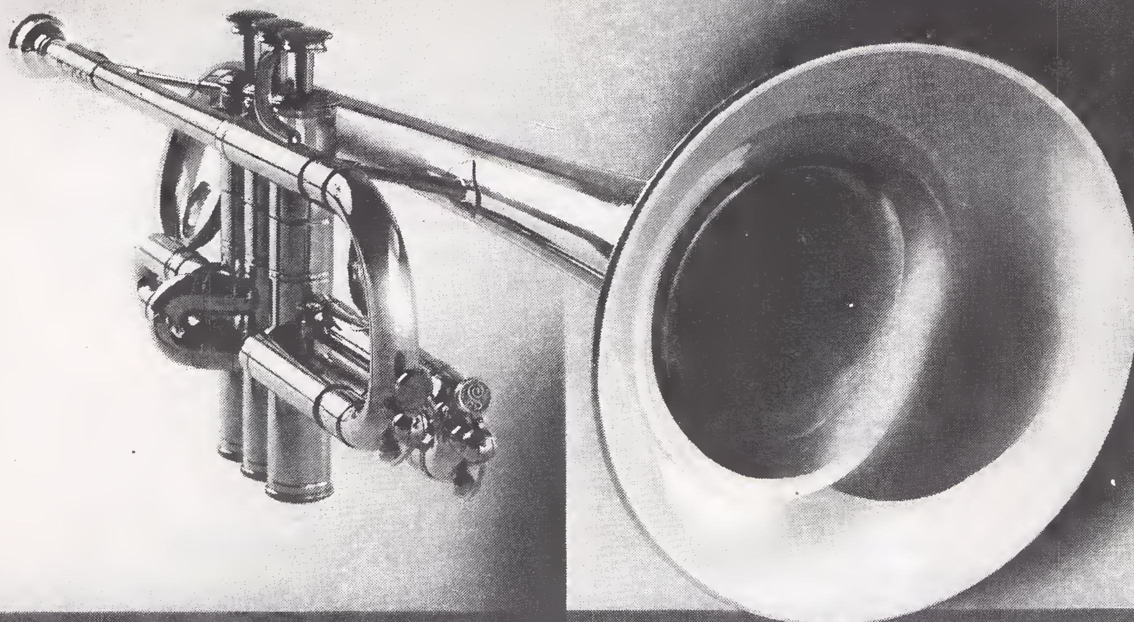
34e Année — No 242 NOVEMBRE 1977

Le supplément iconographique paru dans notre no 241 (joueur de viole de gambe) est un cliché R. VIOLLET.

Pour permettre à nos collègues de joindre leurs Inspecteurs Pédagogiques, dont ils dépendent, nous sommes heureux de leur fournir ci-après leurs noms et adresses.
Comme suite à l'Editorial de M. Musson paru dans le numéro 239/240 de juin/juillet 1977, c'est à ces personnalités que vous devez vous adresser.

LISTE DES INSPECTEURS PEDAGOGIQUES REGIONAUX

	RECTORAT	ACADEMIE D'EXERCICE
M. BOURNIZIEN	Bureau des I. P. R. 7, place Bir-Hakeim	GRENOBLE LYON
M. GERVAIS	Impasse St-Jacques 31073 TOULOUSE Cédex	TOULOUSE MONTPELLIER
Mme GODBILLON	2, rue Ph. de Gueldres BP 013 54035 NANCY Cédex	NANCY METZ REIMS
Mme BOUSSAGOL	29, cours d'Albret B.P. 935 33 BORDEAUX Cédex	BORDEAUX LIMOGES POITIERS
Mme HABER	6, rue de la Toussaint 67081 STRASBOURG Cédex	STRASBOURG BESANCON
Mme LOUPIAS	94010 CRETEIL Cédex	CRETEIL VERSAILLES
M. BLAISE	21, rue St-Etienne 45043 ORLEANS CEDEX	ORLEANS DIJON
M. BERTHE	20, rue St-Jacques 59033 LILLE Cédex	LILLE AMIENS
M. LE TOUZE	96, rue d'Antrain 35040 RENNES	RENNES NANTES
M. BOURNIZIEN	7, place Bir Hakeim BP 1065 38 GRENOBLE	GRENOBLE LYON



série 700

Trompettes Si♭ et Ut/Si♭

série 700 D

Trompettes Si♭ et Ut
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge



Monsieur Jacques Chailley, Madame Aubry et Monsieur Jourdan ont rencontré en Hongrie, dans le courant de mai 1977, Monsieur Deygout, Directeur des Ecoles.
Quatre jours entiers ont été consacrés à l'étude des problèmes de l'éducation musicale à l'Ecole maternelle et élémentaire.
L'intérêt du sujet est tel que nous portons à l'attention de nos amis lecteurs l'article de Madame Vicart, professeur d'éducation musicale dans une Ecole maternelle de Budapest.

Programme d'Education Musicale
DES JARDINS D'ENFANTS EN HONGRIE

BUTS GÉNÉRAUX

1) Préparer les bases d'une langue maternelle musicale à travers les jeux-chantés, comptines, chansons traditionnelles des enfants hongrois, composés dans la langue nationale.

2) Développer, par le jeu, des aptitudes musicales telles que la sensibilité de l'oreille et le sens du rythme.

3) Susciter le plaisir du chant et habituer les enfants à l'expression juste en accord avec la coordination des mouvements.

4) Commencer à former chez l'enfant le goût de la musique et la compréhension à travers une belle interprétation des chants et des expériences d'audition soigneusement graduées.

5) Développer chez l'enfant la prise de conscience naissante du sens de l'esthétique, du sentiment social et national, en éveillant sa sensibilité émotionnelle à la musique.

6) Faire un ample usage des ressources fournies par la pratique de la musique pour le développement de la personnalité individuelle comme suit :

a) enseigner le sens de la sécurité et de la responsabilité.
encourager la stabilité émotionnelle.
débloquer les inhibitions.

b) développer la capacité intellectuelle en élargissant le vocabulaire, la mémoire, la logique et l'imagination en même temps qu'un bon niveau de langage.

c) faciliter le développement corporel, la respiration et un sens total de bien-être physique grâce à l'activité rythmique accomplie en marquant bien la pulsation musicale régulière comme dans la marche, les balancés, les frappés de mains et autres mouvements de coordination.

LE GROUPE DES PETITS

MATERIAU MÉLODIQUE A UTILISER :

10 à 14 jeux-chantés Hongrois et 5 à 6 comptines. Parmi ceux-ci, l'un sera choisi pour Noël, un autre pour la fête des mères.

Ces mélodies devraient comporter de 8 à 10 mesures et être construites sur 4 notes de la gamme pentatonique.

ÉLÉMENTS MÉLODIQUES :

Selon lesquels les chants peuvent être divisés et répartis :

sol-mi	3 ou 4 chants
sol-la-mi	3 à 5 chants
mi-ré-do	1 à 2 chants
sol-mi-ré-do	1 chant.

ÉLÉMENTS RYTHMIQUES :

Deux éléments : les noires et les croches sont à utiliser sur la pulsation avec mesure à 2 temps.
L'ordre des motifs devra être varié.

PAROLES DES CHANTS :

Elles devront être amusantes, compréhensibles et sous forme de jeux avec répétitions.

Au moins 8 de ces chants et comptines devront être présentés comme jeux de groupes par l'institutrice, mais pas positivement étudiés. Le style de la leçon est : «l'adulte joue avec les enfants».

APTITUDES MUSICALES A DEVELOPPER :

1) Audition musicale :

a) donner l'habitude du chant en groupe et d'une bonne prononciation du texte avec souci d'une intonation claire et douce.

b) faire des observations diverses en toute occasion

sur la différence entre «aigu» et «grave» places à un intervalle d'une octave et exprimés dans l'espace à l'aide des bras.

c) être capable de transposer la note de départ d'un chant dans une tonalité plus aiguë ou plus grave en suivant en groupe l'institutrice.

d) observer et comparer les différences clairement mises en évidence entre «fort» et «doucement» dans les chants, comptines, sons des instruments à percussion etc...

e) reconnaître et distinguer uniquement à l'oreille 2 ou 3 timbres différents, les nommer yeux fermés.

Deux, et plus tard 3 instruments, seront à identifier uniquement d'après leur timbre (violon, flûte, xylophone, piano).

Les méthodes d'apprentissage utilisées en vue de ces buts sont principalement l'interprétation de chansons traditionnelles à caractère de contes de nature variée mais pour la plupart gaies et à répétition, l'interprétation des chants connus sur des instruments faciles.

2) Perception rythmique :

a) développer le sens de la pulsation régulière à travers le mouvement du corps *toujours* en relation avec une chanson ou la récitation et de différentes façons.

b) des jeux avec imitation de mouvements ou ponctués d'activités telles que : accroupissements, balancements de bras etc...

c) emploi d'autres gestes corporels aussi bien dans la position assise que dans la position debout tels que :
— claques sur les genoux
— frappés dans les mains
— frappés des pieds
— flexions
— claques sur son corps.

3) Buts à atteindre à la fin de l'année :

Les enfants devraient connaître par cœur 5 comptines et 10 chansons construites sur les 4 premières notes de la gamme pentatonique pouvant être interprétées avec l'aide de l'institutrice et chantées en rythme tous ensemble, entre les notes en hauteur absolue : D^1 - H^1 dans le tempo, la noire = 66 - 80.

Parmi ceux-ci au moins 6 doivent être bien chantés, avec assurance et intonation exacte.

Les récitations doivent faire ressortir la pulsation tout en suivant le rythme de la parole naturelle.

Les enfants devraient être capables de commencer un chant dans une tonalité plus grave ou plus aiguë, à volonté montant ou descendant au maximum d'un intervalle d'une tierce mineure.

Ils devraient être capables d'établir une comparaison entre aigu et grave et de montrer la différence dans l'espace.

Ils devraient pouvoir expliquer la différence entre fort et doucement par la parole, le bruit, le chant.

Ils devraient être capables de distinguer 2 ou 3 timbres et plus tard 2 ou 3 instruments différents.

Ils devraient pouvoir atteindre un certain degré de concentration pour suivre attentivement un chant ou une interprétation instrumentale par l'institutrice.

Ils devraient pouvoir exprimer la pulsation par la marche, le claquement et autres mouvements effectués simultanément avec chansons, récitations ou auditions.

Ils devraient être capables de conserver un tempo régulier (la noire = 80) avec l'aide de l'institutrice en interprétant un chant ou une comptine.

Ils devraient pouvoir utiliser les mouvements bien coordonnés en harmonie avec leurs possibilités physiques. Les mouvements trop amples ou fatigants seraient une mauvaise évaluation de la possiblité de l'enfant pour atteindre ce but.

Ils devraient être familiarisés avec l'emploi du tambourin et être capables de frapper la pulsation d'un chant individuellement.

DIRECTIVES POUR LE GROUPE DES PETITS :

Le développement musical des plus jeunes enfants est conçu comme une partie harmonieuse du processus général de l'éducation. Il contribue avec succès à la formation de la personnalité de l'enfant, pas seulement directement, en développant ses facultés émotionnelles et intellectuelles mais indirectement aussi par l'intermédiaire d'activités annexes telles que la réflexion et la motivation du langage.

Il faudra chez l'institutrice du tact et une imagination très riche pour faire naître les occasions de chanter dans le groupe des plus jeunes. Le choix du bon moment et de la bonne méthode pour capter l'intérêt ont une influence importante sur l'intensité et la durée du temps d'attention des enfants. Plus la motivation est variée, plus elle a d'influence sur l'enfant. Le chant accompagné de mouvements développe à la fois le sens de l'audition, de la vue et du toucher et produit une stimulation assez forte pour éveiller l'intérêt et le maintenir avec une certaine facilité pendant des périodes relativement longues.

Des variations de hauteurs, de timbre et d'intensité dans le matériau des chants peuvent être utilisées pour maintenir l'attention des enfants.

Des accents qui se reproduisent régulièrement et à un

rythme régulier comme les battements du cœur entraînent le mouvement du corps.

En mettant en valeur ses expériences musicales naturelles de différentes façons, en utilisant des moyens d'apprentissage tels que les marionnettes, les livres d'histoires, le mime, un résultat encore meilleur sera atteint.

L'institutrice joue un rôle très important en encourageant le chant fréquemment au cours de la journée. Au début elle devra chanter souvent toute seule pour éveiller l'intérêt musical des enfants. A cette intention elle doit posséder une grande quantité de chants et de comptines variés et soigneusement choisis.

Les éléments réellement enseignés aux enfants doivent cependant être limités et répétés de très nombreuses fois avec exactement les mêmes gestes de jeux.

Les enfants de 2 ans 1/2 diffèrent des enfants de 3 ans dans leur développement moteur nerveux et émotionnel. Bien qu'ils se tiennent debout et marchent avec assurance, ils ne sont généralement pas capables d'accomplir des mouvements rythmiques répétés et de chanter en même temps. En dépit du fait qu'ils sentent le rythme, leur coordination motrice n'est pas développée. Ils suivent mieux les gestes du jeu si les pieds et le tronc demeurent immobiles, c'est-à-dire s'ils sont assis ou debout immobiles, ne se servant que de leurs bras et mains. Un enfant prend beaucoup de plaisir à être assis à califourchon sur le genou d'un adulte et à se laisser prendre par le mouvement du jeu ou du chant. Les enfants ont un vocabulaire et une faculté de parler limités. Leur vocabulaire passif est beaucoup plus étendu que leur vocabulaire actif (parlé). Le mime, les gestes et l'accent sont plus significatifs pour eux que la verbalisation abstraite. Par la suite ils imitent les mots associés à une situation donnée en usant de mouvements et d'une intonation identiques. Ils ne reproduisent les formules et les tonalités qu'après de nombreuses expériences identiques avec répétition exacte. Lorsqu'ils ont entendu un chant ou une comptine un nombre de fois suffisant ils essaient de le reproduire. A cet âge là ils fredonnent et chantent souvent avec des mots et des syllabes de leur propre invention. Tandis qu'ils sont occupés ou en train de jouer ils répètent des airs et essaient de créer des sons ou des intonations. De nombreux enfants peuvent chanter des chants familiers avec des rythmes et des paroles précis soit tout seuls soit en groupe.

La courte durée d'attention de ce groupe d'âge implique de fréquentes et brèves périodes de chants. Des jeux d'accompagnement en renforcent l'effet. Un enfant qui écoute en silence tandis que les autres chantent apprend parfois le chant. Un tel enfant peut ne pas se sentir assez sûr pour chanter tout haut avant d'avoir entendu une chanson de nombreuses fois et la connaître très bien. Parfois un enfant peut commencer à chanter la dernière partie d'une chanson. L'institutrice ne devra jamais manifester d'impatience devant ces enfants apparemment passifs. Elle n'a qu'à se rappeler que dans le langage également la compréhension précède la verbalisation. On juge les sensations et les intérêts d'un enfant d'après son comportement extérieur plus que d'après ses paroles.

L'une des causes de l'instabilité émotionnelle chez les jeunes enfants est une incapacité à traduire verbalement ses sentiments ou ses désirs. Ainsi sont-ils enclins à des mouvements d'humeur. En ces instants, les paroles de l'institutrice n'ont aucun effet ; seule une nouvelle stimulation (jeu, activité rythmique ou expérience musicale agréable) peut effectuer un brusque changement dans leur attitude émotionnelle. Il est important pour la maîtresse d'être familiarisée avec la personnalité de chaque enfant et d'établir des rapports subjectifs avec chaque enfant en particulier. Les chants, jeux, comptines, accompagnés de mouvements, sont des plus utiles à cette intention. Les chansons interprétées et jouées en petits cercles avec seulement 2 ou 3 enfants sont plus efficaces parce qu'il y a un engagement total des enfants et non seulement le devoir d'accompagner l'exécution par l'institutrice. Plus tard ils chanteront facilement, sécurisés d'avoir entendu les airs de nombreuses fois, de pouvoir évoquer pour chacun des souvenirs agréables.

Les perceptions visuelles auditives et tactiles, jointes à la motivation, font naître une émotion agréable et un sens de la sécurité que les enfants souhaiteront retrouver encore et toujours. Ceci produit la motivation intérieure pour le chant et le jeu.

Des recherches psychologiques indiquent que les enfants de 3 ans atteignent un tournant dans leur développement, avec des changements qualicatifs à la fois de caractère mental et physique. Leurs mouvements deviennent mieux coordonnés, leur vocabulaire s'accroît, leur capacité à s'exprimer seuls grandit ; ils sont plus tranquilles et plus sécurisés. Le désir d'imiter grandit au point qu'ils éprouvent le besoin de fredonner des comptines et de chanter des chansons de leur propre initiative. Le travail de la maîtresse est d'encourager ce désir et de valoriser les tentatives réussies.

Pour ce groupe d'âge, la maîtresse doit faire une distinction claire dans son esprit entre les chansons qui préparent la base d'un apprentissage futur et les chansons d'un ambitus plus faible qui conviennent à un usage immédiat. L'introduction d'une grande variété de chants, sans l'exigence qu'ils les maîtrisent tous, éveille l'intérêt musical des enfants. L'institutrice doit donner aux enfants des connaissances approfondies avec un répertoire limité de chansons de faible étendue qu'ils puissent apprendre complètement par de nombreuses répétitions en groupe, toujours sous forme de jeux.

On utilise exclusivement de la musique hongroise

dans le groupe des plus jeunes. On utilise principalement des mélodies populaires sur quatre notes seulement en ajoutant un nombre moins important de chansons composées dans la langue et l'esprit populaires.

L'institutrice doit s'en tenir strictement à ces éléments musicaux limités, même si ce matériau, à son point de vue, semble insuffisant ou monotone car la condition la plus importante du développement futur est l'attachement au principe d'étapes dans la progression.

Les progrès des groupes des moyens et des grands dépendent des bases solides mises en place par l'institutrice dans les tous premiers stades d'une étape d'apprentissage établie pour s'adapter au niveau d'âge des enfants.

(à suivre)

Dans nos prochains numéros :
1 - le groupes des moyens,
2 - le groupe des grands.

LES MUSIQUES ACTUELLES (3)

Paul PITTION
Professeur Honoraire

LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

Le son ou le bruit pour être produit, nécessite une source d'énergie : pour le violon par exemple, c'est la force d'appui du doigt sur la corde et celle du poignet droit sur l'archet ; c'est la poussée de l'air expulsé des poumons pour la clarinette ; la lancée de l'avant-bras ou celle du pied du batteur pour la percussion. Dans la *musique électronique* (qu'on appelle aussi *électro-acoustique* alors que ce terme ne devrait s'appliquer qu'à une section de la physique acoustique), c'est l'électricité qui grâce à des *sources* constituées d'appareils produisant des *signaux sonores,* à des générateurs, des systèmes oscillants, des transformateurs, des formeurs, des filtres, des amplificateurs, se trouve transformée en sons lesquels deviennent audibles grâce à des hauts-parleurs. Explication bien trop schématique, nous le savons, pour un phénomène plutôt complexe dont l'étude approfondie nécessiterait beaucoup de pages. Il existe d'ailleurs des ouvrages spécialisés auxquels on se reportera le cas échéant ; soyons donc bref mais le plus clair possible.

Dès 1907, Busoni (1) signale dans son Esquisse l'existence d'un instrument électrique capable de produire des sons nouveaux : le *telharmonium* construit en 1904 aux Etats-Unis par le physicien T. Cahill, avec une console et plusieurs dynamos : «la hauteur des sons dépendant du nombre de vibrations d'une part, l'appareil pouvant d'autre part être réglé sur n'importe quel nombre, les divisions illimitées de l'octave seront obtenues grâce au maniement d'un simple levier relié à l'aiguille d'un cadran». L'idée est reprise par le Russe Thérémine pour une sorte d'orgue électrique mis cette fois en jeu par la main qui, s'approchant ou s'éloignant d'une antenne, provoque l'émission de sons de hauteurs et de timbres différents. D'autres chercheurs trouvent d'autres façons de modifier hauteur et timbre : Givelet ; Bertrand qui se sert d'une aiguille se déplaçant sur un demi-cadran ; Péchadre, inventeur de *l'ondium* utilisant une longue aiguille calée sur l'axe d'un condensateur variable, etc. En 1928, le *trautonium* est construit à Berlin ; s'y intéressent R. STRAUSS, W. EGK et Paul HINDEMITH *(Concertino).* Mais à l'époque, l'instrument électronique le plus perfectionné, le plus riche en timbres et en possibilités, le plus musical aussi a été inventé par l'ingénieur français Maurice MARTENOT qui le présente en 1928 au cours d'un récital donné à l'Opéra de Paris. Il mérite qu'on s'y arrête. Son étendue va du do_0 au si_6, soit sept octaves ; il autorise un grand nombre de timbres différents et de combinaisons de timbres (plus de 80). Le *clavier* permet différentes attaques des sons, le vibrato, le staccato ainsi que la virtuosité ; le *ruban,* manié par l'index de la main droite qui le déplace latéralement, est propice au glissando, aux divisions infimes du ton, permettant ainsi une interprétation de caractère plutôt vocal. Le volume d'intensité peut aller du pianissimo à peine audible à l'extrême d'un fortissimo ; l'index gauche et le genou exécutent ces nuances les plus diverses. Les diffuseurs à résonateurs, qu'ils soient «métalliques» ou «à palme», destinés à prolonger les vibrations, autorisent un peu de polyphonie et de stéréophonie. Variété, qualité musicalité, maniabilité de l'instrument font qu'il est enseigné au Conservatoire de Paris et que de nombreux compositeurs de talent l'ont introduit dans leurs orchestrations. Ainsi : Darius MILHAUD dans *l'Annonce faite à Marie ;* HONEGGER dans *Sémiramis* et *Jeanne au bûcher ; Ecuatorial* de VARESE ; *Danse incantatoire* pour deux Ondes Martenot et orchestre, et le *Concerto* de JOLIVET, dont le second mouvement *Allegro vivace* confronte, avec une maîtrise rare de l'instrumentation et dans un langage atonal, toutes les ressources à la fois des instruments traditionnels et celle du Martenot ; MES-

(1) Voir Ed. musicale n° 239/240 p. 16/230 sqq.

SIAEN dans ses *Trois petites Liturgies de la Présence divine* et la *Turangalilâ-Symphonie* (1946-48) où, tout comme le piano, les Ondes sont devenues solistes, utilisant ici trois types de diffuseurs : la *palme* pour les vibrations par sympathie ; le *métallique* où correspond à chaque son une résonance de gong introduit dans le diffuseur ; enfin *l'espace* pour les effets de lointain. Mais il faut renoncer à citer toutes les œuvres où le Martenot figure, tellement elles sont maintenant nombreuses. Ainsi que le présageait Alfred Cortot dans la Préface de la première édition pour Ondes parue en 1931, «la découverte (...) ouvre à l'ingéniosité du musicien un horizon insondable et que des siècles de recherche n'épuiseront pas...»

A l'image de cet instrument aux qualités exceptionnelles, ou encore de *l'ondioline* de Jenny qui nous a servi dans notre enseignement pour les dictées avec timbres différents et l'ornementation des lignes vocales, tout système électrique qui produit, modifie ou amplifie des sons est donc un *instrument électronique,* alors que la *musique électronique,* elle, est un des aspects récents du langage musical ayant son propre vocabulaire, sa syntaxe, sa graphie et son catalogue d'œuvres. Elle a aussi ses adeptes et ses ateliers de composition, les *studios électroniques.* C'est dans un de ces studios qu'on se rend compte que ce genre impose des manières nouvelles de penser et de conduire le processus de création musicale. Un studio contient généralement des générateurs de sons producteurs d'électrons, de sons sinusoïdaux - sons purs dépourvus d'harmoniques -, éléments simples, stables et homogènes constituant le matériau premier ; des appareils de transformation et de filtrage, d'enregistrements - magnétophones à pistes et à vitesses multiples pour les plus élaborés -, de mesure, de contrôle, d'automation, des synthétiseurs de plus en plus employés dans les musiques actuelles, etc. Le manipulateur, placé devant sa console, règle les jeux d'intensité des modules électroniques sous tension, ainsi que ceux des enregistrements sur bandes magnétiques selon les niveaux prévus dans la partition. Il semble assez facile, au premier abord, de manipuler tous ces appareils ; bien plus facile, certes, que de jouer correctement d'un instrument traditionnel : quelques mois y suffisent. Peu d'efforts physiques sont exigés, la projection des sons incombant à des amplifications et à des hauts-parleurs, et leurs durées étant pratiquement illimitées (notons en passant que les sons électroniques entendus dans un petit studio, sont souvent durs et peu agréables). Comme d'autre part on peu rapidement découper des bandes magnétiques et les coller, voire faire naître des notes, et par mixages les associer dans une certaine polyphonie (la machine ne produisant normalement que des lignes homophoniques), tout cela sans grande connaissance de la dialectique musicale, on est ainsi vite tenté de se croire devenu compositeur à bon compte surtout dans ces «stages» d'électronique ou l'on rencontre peu de professionnels et surtout des amateurs. Mais on doit rapidement déchanter ! Car il y a une somme considérable de manipulations, d'expériences et aussi de connaissances musicales valables, entre le simple «bricolage» et l'œuvre de valeur, pensée, élaborée, polie et repolie, écrite et audible.

Notons encore que la *Music for tape* américaine, qu'on rattache trop fréquemment à la musique électronique parce qu'elle utilise aussi des magnétophones pour les ralentis, les accélérés, les montages et les surimpressions, reste assez près de la tradition puisqu'elle ne part que d'éléments musicaux enregistrés préalablement. C'est le cas pour *l'Etude* de BARRAQUÉ (1928-1973), musicien accompli trop tôt disparu, dont nous avions apprécié, lors d'une rencontre, le lyrisme servi par un esprit logique et rigoureux. Si sa *Sonate pour piano,* aux dimensions imposantes, s'inscrit dans une technique sérielle déjà évoluée, ses œuvres postérieures *(Séquence, Le Temps restitué, Chant après chant)* s'en affranchissent plus nettement, notamment par l'utilisation de «séries proliférantes».

Personnage fascinant, Edgar Varese (Paris, 1883 ; New-York, 1965) est un des plus imaginatifs parmi les novateurs du siècle. Il écrit en 1916 : «Il faut que notre alphabet musical s'enrichisse. Nous avons terriblement besoin d'instruments nouveaux». Et s'il figure ici en tête de liste, c'est pour des raisons majeures. D'abord parce que des partitions comme *Hyperprisme* (1923), dont il dit à son propos que «le compositeur et l'ingénieur doivent travailler ensemble», ou comme *Intégrales* (1925) tracent des voies conduisant à des musiques concrète et électronique qu'il préfère appeler «musiques à sons organisés». Ensuite parce que *Déserts* (1954) et le *Poème électronique* (1958) ont assuré l'audience et la perennité de ces techniques. Elles ont prouvé aussi que la musique était perméable à la science, que de leur collaboration pouvaient naître des partitions de valeur quand le maître d'œuvre était un excellent musicien. Notons encore que sa formation de mathématicien et une curiosité jamais satisfaite l'ont constamment poussé vers une recherche permanente dans tous les domaines. Ainsi, écrit-il, «j'ai été le premier à écrire des œuvres n'utilisant que des percussions. Quand la mélodie domine, on est dans l'anecdote. La percussion fait disparaître l'anecdote...»

Comme notre souci est surtout de permettre au lecteur une approche plus facile des musiques actuelles en ne leur offrant qu'un choix limité de partitions caractéristiques, nous nous en tiendrons, pour VARESE comme pour les autres, à celles qui ont fait l'objet d'enregistrements récents ou qui sont éditées. *D'Amériques* (1921), le musicien dit que c'est «une pièce de musique pure, absolument dissociée des bruits de la vie moderne que certains ont voulu reconnaître dans ma partition». Destinée à l'origine à un très grand orchestre, Varèse la réduisit en 1928. Les vents y jouent un rôle important ; les contrebasses accordent leur 4ème corde sur le do

grave ; on y relève la présence d'une sirène comme l'avait introduite quatre années auparavant Satie dans *Parade.* La création *d'Hperprisme* en 1923 à New-York provoqua du tumulte. La pièce est en forme de variations successives établies à partir d'une *cellule* faite d'un *do dièse* précédé d'une double-appogiature *si-si dièse ;* l'harmonie est émaillée de dissonances de neuvièmes. *Octandre* (1923) rassemble sept vents et une contrebasse ; pas de violon, le compositeur redoutant son romantisme. Cette suite où le chromatisme domine, expose par le hautbois un motif reprenant trois fois la même cellule mélodique *sol bémol-fa-mi-ré dièse,* suivie de développements où vont apparaître successivement les douze sons de la gamme chromatique, soit en notes-pivot, soit en ornements ou appogiatures. Ce beau thème, qui n'a rien de sériel, n'est pas sans rappeler le solo du cor anglais à l'acte III de *Tristan.* Dans *Ionisations* (1931) pour deux sirènes et des percussions réparties entre treize batteries, VARESE se livre à un étonnant jeu de sonorités ; c'est pour cette raison que nous les avons toujours présentées en premiers, comme étant le meilleur des préludes à une étude des musiques actuelles. Dans la dernière partie sont ajoutés des instruments à sons déterminés : piano, glockenspiel avec clavier, et six cloches tubulaires accordées par quinte diminuée et septième majeure ; certaines «grappes» de sons graves au piano font déjà penser à des *tone clusters,* et les attaques du clavier évoquent souvent Bartok. *Densité 21, 5* (1936) est un court solo de flûte de platine, de structure chromatique mais une des notes, le *si,* se faisant savamment attendre. Les notes-pivots sont la tonique et la dominante ; les registres et les rythmes offrent une grande variété. *Déserts* (1953, titre choisi «parce que c'est un mot magique qui suggère des correspondances à l'infini») comprend «quatre sections instrumentales de différentes longueurs et trois interpolations de son organisé», ces dernières étant constituées d'une seule piste magnétique formée de deux bandes magnétiques différentes. Les sonorités du basse-tuba et des trombones marchant en tierces dans le grave, les harmonies et le contrepoint conduit avec une liberté totale, les nombreux silences qui à eux seuls constituent une véritable trame expressive, toutes ces richesses d'invention provoquèrent une fois de plus des réprobations violentes dans le public lors de sa création à Paris : «Ils n'ont même pas voulu m'écouter !», dit le musicien découragé. Ce n'est qu'après plusieurs auditions qu'on peut découvrir dans le *Poème électronique* (1958) sur bande magnétique «distribuée spatialement» par 400 hauts-parleurs au Pavillon Philips de l'Exposition de Bruxelles, toute sa richesse de sonorités, d'effets rares moulés dans un contrepoint précis et rigoureux. Cet univers sonore de Varèse, de cet «alchimiste» comme devait l'appeler Xénakis, il était prématuré, il y a trente ans, d'espérer trouver un public capable de l'apprécier. Mais de nos jours, qui s'aviserait de contester son originalité et sa musicalité ?

Citons d'autres contemporains qui utilisent l'écriture électronique. Du moins les plus connus de nous, ou les moins méconnus.

L'Italien Bruno MADERNA (1920-1973) pourrait figurer parmi les musiciens sériels avec les *Composizione* et les *Etudes orchestrales* pour le «Procès» de Kafka. Mais c'est bien lui qui en 1953 a fondé avec Luciano Berio le *Studio de recherches de la Radio milanaise,* marquant sa préférence pour la musique électronique. Il écrit alors les *Dimensioni* et le *Continuo,* partitions assez complexes mais belles, où les éléments premiers de base, riches de possibilités, vont ensuite en s'élargissant et s'organisant fortement. Il n'a cependant jamais renoncé vraiment aux instruments traditionnels - son *Troisième concerto pour hautbois* au solo si lyrique le prouve -, ni à la voix : dans le *Journal vénitien,* entendu au Festival de Royan en 1973, le ténor relate tantôt avec subtilité tantôt avec vigueur et passion des aventures galantes survenues à Venise, avec des montages d'extraits d'opéras, de marches et de symphonies. De même, dans le si charmant concerto intitulé *Giardino Religioso,* entendu la même année à La Rochelle, il confie à deux petits orchestres le soin de dialoguer avec finesse et élégance.

Natif de Zagreb, Ivo MALEC (1925) a dirigé au Festival d'Avignon de 1972 un atelier de travail sur une de ses meilleures partitions, *Lumina* (1968) pour cordes et bandes magnétiques. *Reflets* (1961) et *Dohovi I-II* (1961) sont purement électroniques ; dans les *Dahovi,* de nouvelles sonorités sont recherchées à partir de souffles. *Dodécaméron* est un hommage à Boccace pour 12 voix solistes ; les effets vocaux d'une grande variété y abondent. A la *Cantate pour elle* (1966) irait notre préférence : voix, harpe et bande magnétique s'entremêlent en phrases courtes expressives, parfois passionnées, sans qu'aucun effet vocal intempestif vienne rompre la chaleur de l'expression et l'unité de l'ensemble.

De François BAYLE (1932), qui se sert avec autant de bonheur des instruments traditionnels que des moyens électroniques, nous retiendrons *L'Accent du secret* (1966) pour contralto et sept instruments ; et pour bande magnétique, les *Espaces inhabitables* (1967), *Solitioude* (1969) qualifié par le musicien de «mouvement irrévérencieux», *Rêve d'oiseau* et *l'Oiseau moqueur* entendus trop rapidement à notre gré à la radio ; et encore *Jeita* ou *Murmure des eaux* (1970) gravé chez Philips, inspiré par les grottes du nom situées au Liban, que le musicien visita en 1968 : c'est une suite de volumes de sonorités, de durées et de nuances, procédant surtout par amplifications et contrastes.

Guy REIBEL a reçu une double formation de physicien et de musicien (classe d'O. MESSIAEN) ; il est entré en 1964 au Groupe de Recherche musicale de l'O.R.T.F. Ses six *Variations en étoile* procèdent de

deux intentions opposées, soit qu'une pensée formelle organise les sons et l'instrumentation, soit que la nature et les possibilités des matériaux imposent une forme. *Antinote* et *Vertige* sont aussi électroniques. Notre préférence ira aux *Histoires extraordinaires d'Edgar Poe* dont le texte est accompagné par un large éventail de sonorités vocales ou électroniques, toujours de manière poétique, irréelle, ou simplement évocatrice.

Bien d'autres noms seraient à citer ici mais tellement nombreux sont les musiciens «électroniques» (on nous permettra ce néologisme, puisqu'on admet celui de «musicien sériel»!), qu'on ne peut signaler que les plus connus. Faisons une exception pour quelques-uns, en donnant l'assurance que d'autres figureront plus loin, comme PENDERECKI. Citons donc : Bernard PARMEGIANI, qui compose autant pour le cinéma et la radio que pour le concert (*Ponomatopées, Brûlure de mille soleils, Jazzex*,etc.) ; l'Allemand Herbert EIMERT, fondateur d'un Studio électronique à la radio de Cologne (*Glockenspiel, Requiem, Epitaphe pour Aikichi kuboyama,* etc.), et ses disciples Jos KUNST (*Expulsion*) et G.M. KOENING (*Fonctions*) ; les Hollandais - qui disposent de nombreux studios, CATS, VINK et WEILAND ; le Suisse Luctor PONSE ; le Yougoslave Milan STIBILI, surtout connu pour son *Requiem slovène ;* les Polonais DOBROWOLSKI (*Musique* pour bande et hautbois) et KOTONSKI qui s'intéressa d'abord au folklore, puis au dodécaphonisme et enfin à l'électronique (*Microstructures, Klangspiele,* etc) ; de très nombreux Américains, constamment à l'affût des nouveautés venues d'Europe ; des Japonais, enfin, dont certains ont fait leurs classes d'écriture à Paris alors que le Conservatoire de la rue de Madrid était dirigé par l'éminent compositeur Raymond LOUCHEUR : MAYUZUMI *(Variations),* ISHII *(Kyoo),* SHIBATA, etc.

Pour terminer, quelques réflexions personnelles à propos d'un aspect de la musique populaire qui se trouve souvent associée dans l'esprit des adolescents à la musique électronique, alors qu'il n'en est rien, et qui pose parfois des problèmes à l'éducateur musical dans ses classes. Il s'agit de la musique *«pop»*, souvent confondue avec le jazz authentique. Il faut bien s'en informer pour pouvoir répondre aux questions posées par des élèves pas toujours bien intentionnés ! Rien ne sert d'entretenir la confusion, ni de leur opposer le silence ou pire le mépris. Rien ne sert non plus et rien n'est plus dangereux de sombrer par ignorance ou par lassitude, dans la démagogie facile qui consisterait à lui accorder la même place qu'à une œuvre d'un MOZART ou d'un RAVEL : seraient irrémédiablement en péril la raison d'être de notre enseignement et l'autorité du professeur qui doit rester dans tous les cas maître de ses choix.

Née autour des années 60 aux Etats-Unis et en Angleterre, la «pop» bénéficie vers 1965 d'une très large audience dans la jeunesse de ce pays. La France a suivi. La «pop» apparaît comme un moyen d'exprimer et de diffuser, avec le support efficace d'une musique, l'idéologie - qui a ses contradictions ! - d'une jeunesse contestataire des valeurs établies. Elle est aussi une entreprise florissante de consommation et de commercialisation (du «big business»). Elle est caractérisée musicalement par la tournure modale de la mélodie, la persistance de deux pulsations sous la polyrythmie et l'utilisation d'instruments dits électroniques. Parmi les groupes qui incarnent le genre «pop», certains ne manquent pas de talent : les Beatles, les Soft Machine, les Pink Floyd, les Rolling Stones. Le genre est un dérivé lointain de la musique des Noirs d'Amérique, du blues (les Beatles) du folk song, du Rythm and Blues (les Rolling Stones) et parfois du genre Country and western. Dans le rock, la mimique du danseur - instrumentiste est proche de celle du Rythm and Blues et soutenue par la pulsation rythmique. Le *free jazz,* particulièrement revendicateur et même provocateur, utilise en plus des amplificateurs et opère un certain retour à l'improvisation telle qu'elle était pratiquée par le jazz.

Ce jazz authentique, disons-le d'ailleurs, avait séduit certains grands compositeurs du début du siècle. Citons quelques partitions : *Children' Corner, Golliwogs, Cake-Walk* de DEBUSSY ; *Parade* de SATIE, qui contient des *ragtimes ;* le Prologue de *Renard, L'Histoire du Soldat, le Ragtime* pour onze instruments et *l'Ebony Concerto* de STRAWINSKY ; le *Concerto pour la main gauche* de RAVEL dont il dit : «Après une première partie (...) apparaît un épisode dans le caractère d'une improvisation qui donne lieu à une musique de jazz» ; dans la *Sonate pour violon et piano* il y a un blues ; mais Ravel ne fait que s'en inspirer dans *L'enfant et les Sortilèges* (scène entre le fauteuil et la bergère, *Valse américaine*). Darius MILHAUD subit plus fortment son influence dans *La Création du Monde* et les *Trois Caprices.* L'éducateur pourra trouver bien d'autres exemples parmi les modernes et les contemporains.

La «pop» et ses variantes utilisent depuis 1965, quelques acquisitions contemporaines. Ce qui fait prétendre qu'elles ne seraient rien moins que des œuvres comparables aux musiques électroniques, et qu'à ce titre, elles devraient être étudiées dans les classes. Prétention injustifiée, car cette musique d'un genre populaire n'emploie que le plus élémentaire des procédés électroniques, l'amplification, avec des niveaux sonores parfois insoutenables ; plus rarement la manipulation ou la distorsion des timbres. Ses structures ne reposent que sur des reprises de formules ramassées, rythmées et à peine variées par des improvisations sans développements réels ; improvisations reprenant des clichés souvent bien usés. Reprises constantes, insistantes, presque note pour note car on sait bien que le martellement par un même motif rythmé chargé en décibels, provoque des états de transe ou d'hypnose. Quant aux instruments employés, ils

n'ont aucune mesure avec ceux qui étoffent l'orchestre moderne : pour le rock, deux ou trois guitares électriques, la plus grave étant accordée comme une contrebasse à cordes, un petit orgue électrique et une batterie, auxquels vient s'adjoindre un vocaliste. C'est peu.

Dans l'optique de notre enseignement, dont la finalité est d'enrichir la culture et d'établir des échelles de valeur, dans la nécessité d'être vis-à-vis des élèves de son temps et pas seulement du passé, il convient de réaliser, quand la question a été posée, un face à face entre les formes contemporaines d'expression musicale : entre de la «pop», du jazz, et de belles partitions de musiques actuelles ; on peut espérer pouvoir ainsi convaincre, tout en élargissant leurs horizons, ceux qui jusque-là se sont satisfaits à bon compte. Précisons qu'on serait moins convaincant avec certaines œuvres vocales d'avant-garde, celles qui précisément vont faire l'objet de la prochaine étude.



LA COBLA CATALANE

par
Jean GAUFFRIAU
Conseiller pédagogique d'Education musicale

«J'ai mal, Annie, ce soir. J'entends les sardanes sur la place. Il y a une cobla dans ma poitrine et la ténora me cite nommément pour le Jugement Dernier».

Armand LANOUX
(Le Commandant Watrin)

Quel touriste séjournant tant soit peu en Roussillon ou en Catalogne espagnole n'a pas eu l'occasion d'être intrigué lors d'une des fêtes locales de l'été, par les sonorités chaudes et les vigoureux accents d'une musique étrange ?

Sur la grand'place, des musiciens jouent, installés sur une estrade, tandis que les gens du pays (qui n'appartiennent pas à un «groupe folklorique en costume» !) exécutent dans une ronde des pas peu nombreux, mais complexes, tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche. De nouveaux danseurs viennent progressivement agrandir le cercle pendant que d'autres rondes s'organisent et remplissent bientôt la place. Telles sont les premières impressions du profane qui vient de découvrir la Sardane, danse nationale catalane et son orchestre typique : la Cobla.

A première vue, la danse est simple comme une ronde ; en réalité elle est très complexe. Les danseurs doivent avoir une bonne mémoire musicale pour déterminer le nombre des mesures (qui varie avec chaque sardane) de chacune des deux «tirades». Toute variante personnelle est rigoureusement prohibée et les visages sérieux des participants montrent bien que la pratique de cette danse qui demeure très vivante constitue une sorte de cérémonial. Enfin, «la sardane est la plus démocratique des danses ; tout le monde y participe et s'y tient familièrement par la main, paysans, bergers, servantes, employés, boutiquiers, médecins, chatelains, tous subjugués par le dieu de la danse» (1)

Dès que la cobla a attaqué sa première sardane, l'auditeur quelque peu musicien se rend compte qu'il s'agit là d'une musique écrite, harmonisée, orchestrée, ce qui est assez peu courant dans le domaine folklorique généralement caractérisé par la tradition orale. De telles conditions exigent donc de chacun des



onze exécutants, en plus de l'endurance physique et de la rigueur rythmique nécessaires à toute formation de danse, une sensibilité et une musicalité équivalentes à celles dont doit faire preuve tout bon musicien d'orchestre. C'est sans doute ce qui explique l'admiration manifestée par Igor Strawinsky à l'égard des coblas qu'il eut l'occasion d'entendre à Barcelone (1933) où il était venu diriger la première audition de son «Capriccio».

Sans aborder les problèmes posés par la danse elle-même, nous évoquerons brièvement l'oeuvre de Pep Ventura et de ses compagnons. bel exemple de création d'art populaire ; puis sur

---

(1) Walter Starkie. Histoire universelle de la Musique.
Voyage musical dans le temps et l'espace (T. II) (Kister ed.)
(2) Strawinsky, Chroniques de ma vie (Denoël Ed.)

un plan strictement musical nous donnerons un aperçu des caractéristiques essentielles des instruments et des divers aspects de la réalisation orchestrale de la cobla.

PEP VENTURA (1818-1875) LA COBLA ET LA SARDANE

Les origines de la sardane remontent à la plus haute antiquité. Strabon parle en effet d'une danse en cercle, offrande des Ibères à la lune le jour de sa plénitude. D'autres historiens citent une danse hellène circulaire dont les mouvements alternés vers la gauche et la droite représentaient les mouvements du soleil d'est en ouest. Sans doute s'agit-il de l'ancêtre de l'actuelle «Syrtos» grecque (comme de la «hora» roumaine) dont la ressemblance frappante avec la sardane ne peut s'expliquer que par les voyages réguliers des marins grecs en Ampourdan (3) durant toute l'antiquité. Auraient-ils introduit cette manifestation du culte solaire en Catalogne ?

Quoi-qu'il en soit, peut-être au Moyen-Age et certainement dès le XVIe siècle, deux danses en forme de ronde étaient pratiquées dans les régions s'étendant entre l'embouchure de l'Ebre et les Corbières : le contrapas et la sardane courte. De caractère religieux, elles avaient été incorporées par l'Eglise dans sa liturgie comme bien d'autres coutumes paiennes. Les instruments utilisés pour leur exécution dans les «festes majors» étaient au nombre de quatre :

- LA GRALLA (ou CARAMELLA ou XEREMIA) sorte de hautbois pastoral rustique, utilisé par les pâtres montagnards. C'est l'ancêtre du tible et de la ténoria actuels.

- LA CORNEMUSE appelée communément «El sac de gemecs» (le sac de gémissements) ce qui en dit long sur la qualité des sons qu'elle pouvait produire !

- LE FLABIOL, flageolet rustique joué de la seule main gauche par l'exécutant qui frappait avec une seule baguette tenue de la main droite.

- LE TAMBORI (très petit tambour) fixé à son bras gauche (4)

Cet ensemble rudimentaire qui jouait bien sûr uniquement selon la tradition orale pour faire danser les paysans de l'Ampourdan, les montagnards de Cerdagne ou les pêcheurs du golfe de Rosas subsista pratiquement jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Au début du XIXe siècle, sous l'influence des harmonies et fanfares d'amateurs qui commençaient à voir le jour, la cobla primitive, s'adjoint le cornet à pistons (instrument alors en grande vogue) et le saxhorn basse qui voisinent avec les instruments traditionnels, flaviol, tamboril, hautbois rustiques dérivés de la gralla tandis que la cornemuse est progressivement abandonnée.

Aux environs de 1850, un modeste musicien de Figueras allait se faire l'artisan d'une véritable révolution artistique qui devait donner naissance à la sardane et à la cobla telles que nous les connaissons aujourd'hui. Musicien d'instinct, Pep Ventura avait tout naturellement trouvé place dans la petite cobla de sa ville natale. Dans les mêmes temps, Toron, luthier à Perpignan apporte après de patientes recherches des perfectionnements considérables au tible et à la ténora, instruments à anche double dérivés des hautbois pastoraux traditionnels. Il les dote d'abord d'un système de clés qui améliore leur justesse tout en facilitant leur jeu. Il a également l'idée de construire le premier pavillon de métal sur l'instrument de son ami Ventura pour l'alléger et en augmenter l'étendue du registre grave par l'adjonction de plusieurs clés. Ainsi, les hautbois catalans se trouvaient, grâce aux perfectionnements de Toron, sur un pied d'égalité avec les instruments classiques, ce qui donna à Pep Ventura l'idée d'amplifier la cobla en combinant et équilibrant judicieusement les instruments d'origine populaire et certains instruments classiques pour obtenir une formation de 11 musiciens (tous solistes) jouant de 12 instruments : 1 flaviol et tamboril, 2 tibles, 2 ténoras, 2 cornets à pistons (remplacés aujourd'hui par des trompettes) 1 trombone à pistons, 2 Fiscoins et 1 contrebasse.

DISPOSITION TRADITIONNELLE DE LA COBLA



Parallèlement à cette refonte de la cobla, il travailla, en collaboration avec le chorégraphe Miguel Pardas, à une codification rigoureuse de la sardane basée sur la fusion de deux danses anciennes : le contrapas long et la sardane courte (5). C'est ainsi que toute sardane est basée sur la répétition de deux tirades (l'une courte, l'autre longue). L'ordre des tirades est immuable mais le nombre de mesures de chacune d'elles diffère selon les sardanes. La détermination exacte de ces deux nombres de mesures est indispensable à qui veut danser, ce qui explique que les rondes ne commencent à se former qu'après la double exposition de chaque tirade par la cobla.

---

(3) Région du nord de la Catalogne
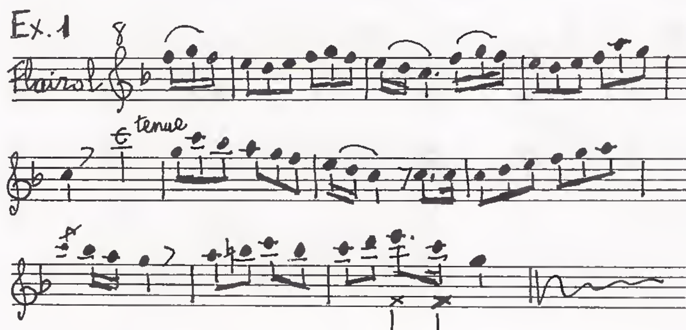
(4) Cet «homme orchestre flute et tambour» se retrouve bien ailleurs qu'en Catalogne. Voir à ce sujet l'article de M. Ghys sur le galoubet et le tambourin publié dans «L'Education Musicale» de Juin-Juillet 1975.

(5) Longdon Dairies - Gatherings from Catalonia (Londres (1953)

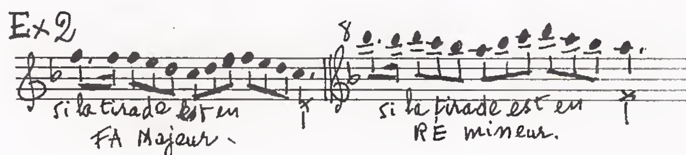
PLAN GENERAL D'UNE SARDANE

(Durée approximative entre 10 et 12 mn)

- Prélude non écrit joué par le flaviol. Plus ou moins mesuré et assez différemment rythmé selon les exécutants dont il constitue une sorte de «signature musicale», il est traditionnellement toujours le même quelle que soit la sardane qui va suivre. C'est avant tout un signal invitant les danseurs à se préparer.



- 2 tirades courtes (entre 20 et 40 mesures chacune)
- 2 tirades longues (entre 60 et 100 mesures chacune)
- 2 tirades courtes
- 2 tirades longues
- 1er «Contrepoint» de flaviol dans la tonalité de la tirade longue, toujours non écrit et plus ou moins mesuré, pendant lequel la danse cesse momentanément.



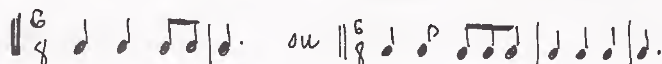
- 1 tirade longue
- 2ème «Contrepoint» de flaviol identique au premier
- 1 tirade longue
- Accord final (1 temps)

Cette répétition systématique n'entraine nulle monotonie pour des raisons proprement musicales qui tiennent ,

o à la variété de l'orchestration qui sera étudiée en dernière partie,

o à la variété rythmique,

La mesure traditionnellement à 2 temps, oscille presque toujours entre le binaire et le ternaire. De plus, l'équivoque entre 6/8 et 3/4 (chère à Ravel dans le second mouvement du Quatuor) est très souvent présente dans la sardane avec des rythmes tels que :



o et parfois aux modulations.

Voici à titre indicatif, leur enchainement dans deux sardanes composées à près d'un siècle de distance.

PER TU PLORO
Pep VENTURA (1818-1875)

Tirade courte (24 mesures)	UT majeur (avec emprunt à SOL Majeur)
Tirade longue (67 mesures)	UT mineur - MI♭ Majeur UT mineur (avec emprunt à FA mineur) MI♭ Majeur.

CAVALLERESCA
Joaquim SERRA (1907-1957)

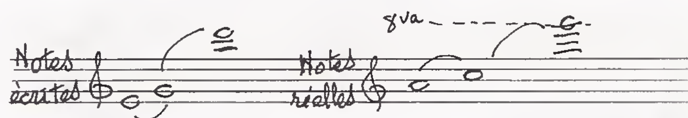
Tirade courte (35 mesures)	SOL Majeur - Si mineur SOL Majeur (avec emprunts à MI mineur)
Tirade longue (91 mesures)	SOL mineur (avec emprunts à Si ♭ Majeur SOL mineur (emprunts à Si ♭ Majeur, UT mineur, FA mineur) Episode modulant (Mi♭ Majeur, SOL mineur) Ré mineur, Si Majeur, Si mineur, Ré Majeur, Ré mineur) SOL mineur, SOL Majeur (emprunt à MI mineur)

Dans ce dernier exemple, l'intérêt musical dépasse évidemment de beaucoup celui d'une simple musique de danse.

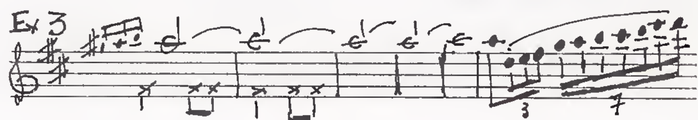
LES INSTRUMENTS DE LA COBLA

1) Les instruments catalans

LE FLAVIOL (ou FLABIOL ou FLUVIOL). C'est une flûte à bec sopranino en FA (23 cm de long) percée de 8 trous (5 sur la face antérieure et 3 sur la face postérieure). Les 3 trous inférieurs restent toujours ouverts ; les 5 autres sont bouchés par les 5 doigts de la main gauche de l'exécutant. Un système de 3 clés permet d'obtenir, en combinaison avec des doigtés «fourchus» une échelle chromatique complète d'à peu près deux octaves.



Des traits, exigeant une réelle virtuosité lui sont souvent confiés.



TABLATURE DU FLAVIOL
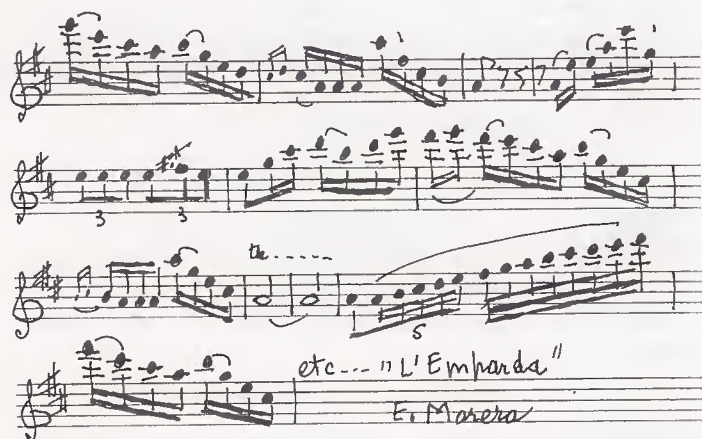
L'instrument, en FA, sonne à la 11 ème supérieure de la note écrite

OUVERT
FERME
LEGEREMENT OUVERT

MAIN GAUCHE

POUCE
INDEX
MAJEUR
ANNULAIRE
PETIT DOIGT

CES 3 TROUS NE SONT JAMAIS BOUCHES



LE TAMBORIL, très petit tambour de 8 cm de diamètre et 8 cm de haut produit des sons très aigus, secs et percutants. Il ponctue généralement les formules rythmiques d'accompagnement traditionnelles telles que

Sa partie n'est généralement pas écrite, une certaine liberté étant laissée à l'instrumentiste dans le choix des formules d'accompagnement à employer. Dans certains cas cependant, le compositeur juge nécessaire d'écrire les rythmes précis qu'il désire dans tel ou tel passage.

(A suivre)

EXAMENS ET CONCOURS

Licence et maitrise d'éducation musicale

Article premier -

La dénomination nationale de licence et de maitrise d'éducation musicale est accordée aux formations qui répondent aux critères fixés aux articles suivants.

Article 2 -

La licence d'éducation musicale comporte un minimum de 350 heures d'enseignements dont 250 heures au moins répartis entre les matières suivantes :

- techniques d'animation et pratique collective de la musique . . . . 75 h
- histoire de la musique . . . . 75 h
- techniques d'animation et pratique collective de la musique . . . . 75 h

A ces 350 heures d'enseignements s'ajoute la pratique individuelle d'un instrument ou de la voix chantée.

Article 3 -

La maitrise d'éducation musicale comporte un minimum de 350 heures d'études comprenant à la fois un mémoire et un enseignement de 50 heures laissé au choix de l'établissement.

Article 4 -

Sont admis de plein droit à s'inscrire en vue de la licence et de la maitrise d'éducation musicale les titulaires respectivement du diplôme d'études universitaires générales mention lettres et arts, section musique, et de la licence d'éducation musicale.

Article 5 -

L'appréciation des aptitudes et des connaissances donne lieu à deux sessions par an. Elle résulte à la fois d'un contrôle régulier et continu et d'examens périodiques ou terminaux sans qu'aucun de ces deux procédés puisse compter pour moins de 20% dans l'appréciation globale. Les examens comportent pour chaque diplôme des épreuves écrites subies individuellement et sous contrôle.

Durée de l'apprentissage pour les formations sanctionnées par les certificats d'aptitude pro professionnelle d'Harmoniste facteur d'orgues de tuyauteurs en orgues et d'aide mécanicien monteur en orgues.

La durée de l'apprentissage est portée à trois ans pour les formations sanctionnées par les C.A.P. suivants :

- Harmoniste facteur d'orgues;
- Tuyauteur en orgues ;
- Aide-mécanicien monteur en orgues.

Certificat d'aptitude professionnelle de Facteur de pianos à deux options

option A : Facteur réparateur
option B : Facteur accordeur
(Arrêté du 20.7.77 B.O. no 31 (18.9.77)

Article premier -

Il est créé, sur le plan national un certificat d'aptitude professionnelle de facteur de pianos, comportant deux options :

- option A : Facteur réparateur ;
- option B : Facteur accordeur ;

Article 2 -

Les règlements et programmes d'examen sont annexés au présent arrêté.

Article 3

La première session aura lieu en 1979.

Annexe :

I. Règlement d'examen - Tableau des épreuves

Nature des épreuves	Coef.	Durée
Première série - épreuves pratiques		
1.1 Epreuve commune de réglage Détermination et exécution des interventions permettant de régler l'instrument préalablement à l'accord	2	4 à 8 h

1.2 Epreuve à option		
- option A : exécution d'un ouvrage ou partie d'ouvrage concernant la fabrication, la réparation ou la réfection d'un instrument et son réglage	8	8 à 12 h
- option B : exécution d'un pinçage d'un accord, et vérification par l'interprétation d'un thème musical choisi par le candidat.	8	3 à 4 h
Deuxième série - épreuves écrites, graphiques et orales (1)		
2.1 Expression française	2	1 h 30
2.2 Mathématiques appliquées	2	1 h 30
2.3 Expression artistique ou graphique (épreuve à option)		
- option A :		
a) dessin technique	2	4 à 8 h
b) dessin d'art appliqué	1	4 à 8 h
- option B :		
a) interprétation d'un thème musical différent de celui ayant servi à la vérification de l'accord	2	} 1 h
b) commentaire sur l'oeuvre et son interprétation	1	} 1 h
2.4 Technologie et prévention des accidents		
a) technologie générale (épreuve commune)	1	} 2 h
b) technologie de spécialité (épreuve à option	1	} 2 h
2.5 Economie familiale et sociale. Législation du travail	1	30 mn (2)

Rappel : Pour l'ensemble des épreuves pratiques, une moyenne inférieure à 10 sur 20 est éliminatoire (arrêté du 6 décembre 1971).

Pour chacune des épreuves, la note zéro maintenue par le jury est éliminatoire.

II. Monographie

Le facteur de pianos est un ouvrier qualifié qui prépare, exécute et contrôle les travaux destinés à maintenir l'intégrité des structures et des mécanismes et la qua lité de l'émission sonore des pianos droits et à queue.

Il trouve son emploi dans les entreprises :
- de fabrication,
- de maintenance,
- de distribution assurant la maintenance après-vente.

Ce métier peut s'exercer sous deux formes :

a) le facteur réparateur effectue tous les travaux de réparation ou de fabrication en atelier ou en usine (barrage, sommier, table d'harmonie, montage en cordes, réglage mécanique et clavier),

b) le facteur accordeur effectue les réparations, les réglages, pinçages et accords en atelier, en usine ou au domicile du client.

Le facteur de pianos peut accéder, par la voie de la formation permanente, à un niveau de haute qualification.

Le facteur de pianos doit être capable de :
- participer à l'examen critique d'un piano : caractéristiques initiales des structures et mécanismes, observation de l'état actuel.
- collaborer :
  - o au diagnostic,
  - o à la mise en oeuvre des interventions permettant de maintenir ou remettre en état la qualité technique et sonore de l'instrument.

En conséquence, il doit :
- avoir une bonne connaissance théorique et pratique :
  - o de la construction et du fonctionnement des pianos droits et à queue, de leurs caractéristiques venant des diverses époques et des différentes marques,
  - o des matières d'oeuvre utilisées pour la construction et la réparation des instruments (caractéristiques et propriétés, mise en oeuvre rationnelle),
  - o des matériels, outillages mécaniques et surtout manuels utilisés dans l'entreprise, des conditions rationnelles de leur usage pour la sauvegarde tant du professionnel que de l'ouvrage, du matériel et de l'outillage,
- avoir des notions élémentaires d'organisation du travail concourant à la participation à la gestion d'un atelier,
- connaitre les lois élémentaires de la mécanique et de l'acoustique, relatives particulièrement aux phénomènes vibratoires, à leur production et à leur transmission,
- connaitre les grands mouvements artistiques et leur influence sur la musique,
- posséder des connaissances musicales élémentaires d'un niveau variable suivant la forme de l'exercice du métier.

III. Instructions relatives à la nature et au déroulement des épreuves

Première série - épreuves pratiques

1.1. Epreuve commune de réglage

---

(1) Pour les non-voyants, le temps des épreuves écrites est majoré dans les conditions prévues par la réglementation pour les examens officiels de l'Education (circulaire 72-105 du 7 mars 1972).

(2) Epreuve orale. Durée : 30 mn, temps de préparation inclus.

Les travaux seront conduits à partir d'une information orale, écrite ou graphique, la réflexion préalable sur le sujet proposé pouvant éventuellement faire l'objet d'une note écrite jointe au travail par le candidat.

L'épreuve a pour but de vérifier sur un piano la capacité du candidat à déterminer les réglages préalables à l'accord et à effectuer les plus simples d'entre eux.

1.2. Epreuve à option

Option A :

Le candidat doit être capable de préparer, exécuter et contrôler les opérations demandées pour fabriquer, réparer ou restaurer un instrument, et ce au plus près des conditions couramment pratiquées dans les entreprises.

Le réglage sera entièrement terminé et le piano préparé pour l'accord.

Option B :

L'instrument étant réglé, le candidat doit être capable de mettre à la disposition de l'utilisateur un instrument parfaitement accordé à partir du seul diapason à branches.

Deuxième série - épreuves écrites, graphiques

2.1. Expression française

La définition de cette épreuve est commune à tous les C.A.P.

2.2. Mathématiques appliquées

L'épreuve de mathématiques permettra d'apprécier la connaissance des mécanismes de base :

- méthodes de raisonnement,
- procédés de calcul,
- utilisation de formules.

Les thèmes seront pris :

- dans la vie familiale et sociale pour les questions de caractère général,
- dans des applications numériques de formules pour les questions de caractère technique.

La forme donnée à cette épreuve consistera le plus possible en questions indépendantes ou dont l'interdépendance aura une nécessité réelle et concrète.

2.3. Expression artistique ou graphique

Option A

a) Dessin technique

L'épreuve comportera

- soit la représentation d'une pièce extraite d'un ensemble,
- soit, à partir de 2 vues d'une pièce, la recherche de la troisième vue,
- soit la représentation d'un ensemble monté à partir de ses constituants.

b) Dessin d'art appliqué

L'épreuve comportera :

- soit un dessin objectif (dessin à vue, croquis ou étude documentaire),
- soit une recherche simple de composition.

Option B - Expression artistique

Cette épreuve est substituée à celle de dessin technologique et artistique à la fois parce qu'elle se justifie et parce qu'elle permet l'adaptation de l'examen aux handicapés visuels.

Elle comporte :

a) l'exécution d'une oeuvre musicale librement choisie, mais différente de celle qui sert au contrôle terminal de l'instrument après accord,

b) un commentaire sur l'oeuvre et son interprétation.

2.4. Technologie et prévention des accidents

L'épreuve consiste en questions portant sur les programmes :

- de technologie générale (épreuve commune),
- de technologie de spécialité (épreuve propre à chaque option).

à partir :

- soit de questions,
- soit de l'analyse d'un ou plusieurs documents remis au candidat.

Des questions particulières portant sur la sécurité et la prévention des accidents, en rapport avec les précédentes, seront en outre posées au candidat.

Cette épreuve a pour but de contrôler :

a) en technologie générale :

- la capacité du candidat à justifier le choix des méthodes, matières ou fournitures, outillages ou matériels, qu'il utilise pour mener à bien les tâches qui lui sont confiées,
- les connaissances du candidat en ce qui concerne :
  - o l'histoire de l'évolution des pianos,
  - o l'analyse descriptive des structures et fonctions de l'instrument,
  - o les notions
    - de mécanique théorique (enchainements cinématiques notamment),
    - d'acoustique (production et transmission des sons).

b) en technologie de spécialité

Option A :

- l'application des connaissances de technologie générale à la création, à la maintenance ou à la restauration de l'intégrité des structures et des mécanismes permettant l'accord du piano.

Option B :

- l'application des connaissances de technologie générale au réglage préalable à l'accord et à la réalisation de l'accord,
- la connaissance de la notation musicale et de la théorie de la musique (Braille pour les handicapés visuels).

2.5. Economie familiale et sociale - Législation du travail

L'épreuve porte sur les notions essentielles contenues

dans le programme commun aux diverses sections de préparation au C.A.P. dans les collèges d'enseignement technique.
Elle doit amener le candidat à réfléchir sur l'attitude à adopter devant une situation donnée qui peut concerner soit la vie professionnelle, soit le milieu économique et social.
Une question sera obligatoirement posée sur la législation du travail.

IV. Programme

Le règlement d'examen, le déroulement des épreuves et le programme du C.A.P. de facteur de pianos feront l'objet d'une brochure qui sera publiée ultérieurement par les soins du Centre national de documentation pédagogique, 29, rue d'Ulm - 75230 Paris. Cedex 05.

C.A.P.E.S. Education musicale et chant choral
PALMARES Session 1977

Liste, par ordre alphabétique des candidats et candidates proposés par le jury pour l'admission définitive : ADAMIEL Alexandre, ALMES MONTEIRO Martine, AUGER Bertrand, AUPETIT Jacques, BALLAND Corinne, BARTHELEMI Hélène, BEILLON Charlotte, BENDER Didier, BENOIST Sylvie, BERTERO André, BERTRAND Alain, BLANCHARD Hélène, BLANLUET Claudie, BOUCHER Dominique, BOURGEOIS Isabelle, BOUTTE Martine, BUDOWSKI T., CABES Catherine, CAPDEVIELLE Marie-Angèle, CHALIEUX Claude, CHAVEROCHE Françoise, CORDRIE Gilette, COTTON Bernard, COUZINET Anne-Marie, DARIE Yves, DEFRANCE Yves, DELANNOY Odile, DELMAS Lysiane, DELORT Régis, DELY Pascal, DERBEZ Michèle, DEVERITE Michèle, DORN Solange, DUBOST Yolande, DUBOUCHET BERCHE Michèle, DUCHESNE Jean-Joël, DUMONT Dominique Michel, DUPUIS Pierre, DURAND Olivier, EHRHART Marie-Marthe, ESPEROU Sylviane, FLORENS Henri, GASSIE Elisabeth, GAUTHIER Sylvie, GELY Bernard, GERARD Michel, GILET Bruno, GOURDEAU Françoise, HAQUETTE Béatrice, HUBER Marianne, JACORO Jean-Marie, JURINE Michel, JUVAUX Nadine, KASTLER Danielle, KERANSI Michèle, KONIECSKA Françoise, LARUE Françoise, LEDUFF Françoise, LEGES Françoise, LEGEE Renée, LEJAULT Danièle, LE MAOUT Claudine, LE SCOUL Claudine, LIFERMANN Sylvie, MAGNIEN Frédérique, MICLOT Marie-Alice, MOGUEREAU Gélèné, MOLMERRET Catherine, MONTORNES Jean-Michel, NOEL Claire, OGIER Agnès, PERIER Odile, PERNICE Marie-Françoise, PICHOT Jean-Pierre, PINEY Jacques, RAYNAUD Claude, REBOURS Pierre, RENVOIZE Danielle, RICHARD Dominique, ROGEZ Bénédicte, SABOT Michèle, SANGUINETTI Mireille, SEMELLAZ Françoise, SIBILLE Christophe, SIGNORILE Marc, SPITZER Jean-Calude, SAUROIS Christine, THAURE Françoise, THILLOU Thérèse, THOMAS Alain, TRICOT Gérard, TRIPELON Dominique, VALLIN Pierre, VITTE Françoise, WARUSPEL Lise, WATTIEZ Philippe, YEBRA Marie-Joelle, YVEN Michelle.

André MICHEL

MODERNITE DE MAURICE EMMANUEL

Ce contemporain de Debussy, si pour ses pairs il fut et reste l'un de nos plus grands compositeurs, demeure, trente-huit ans après sa mort, presque inconnu du public. Inouïe, sa musique l'est encore par son entière nouveauté aux oreilles les plus blasées. Modernisme involontaire, originalité qui ne doit rien à la volonté si répandue d'être à tout prix original ! Sachant son œuvre trop raffinée pour risquer d'être plagiée, EMMANUEL dut sentir qu'elle pouvait attendre, comme l'avait attendu, en sa millénaire jeunesse, la musique populaire dont il s'inspirait, j'entends bien celle qui résiste aux diverses contrefaçons de la mode pop, de la démagogie dite culturelle et de la révolution permanente.

C'est à BOURGAULT-DUCOUDRAY, son professeur au Conservatoire et plus tard le dédicataire de sa lumineuse *Histoire de la langue musicale*, qu'il dut la découverte des modes anciens. En 1884, l'Annuaire du Club alpin français publie une conférence faite devant la section de Paris par un de ses membres, qui n'est autre que Bourgault-Ducoudray. Je cite :

«Il existe dans certaines contrées, et principalement dans les régions montagneuses de l'Europe, une musique (qui) offre ceci de curieux qu'elle n'est pas construite dans le système de notre musique moderne, mais dans le système de la musique antique et du plan chant qui en dérive.

«On la rencontre fréquemment en Grèce, en Irlande, en Ecosse, dans le Pays de Galles, et aussi en Bretagne armoricaine. (...)

«Si les montagnes ont servi d'asile aux races primitives, il ne faut pas s'étonner qu'on y rencontre la musique que ces races ont conservée.

«Ce mot me rappelle une expression heureuse de notre spirituel vice-président. Lorsque je lui soumettais, non sans hésitation, le sujet de cette causerie, il s'écria d'un ton rassurant : Votre sujet, il est magnifique ! Les montagnes sont les *conservatoires* de la musique primitive !

«(...) Le chant liturgique est un moins bon *conservatoire* de la musique primitive que la montagne ; et voici pourquoi : le plain-chant, dans lequel revivent les *modes* de la musique antique, a perdu son *rythme*, tandis que l'on trouve dans les mélodies des pays de montagne tous les *modes* de la musique antique unis aux *rythmes* les plus francs et les plus variés.

«(...) Un de mes collègues(...), M. Paul Guillemin, m'a envoyé une étude sur une danse populaire du Dauphiné, le Bacchu-ber, sorte de danse de l'épée qui s'exécute encore aux environs de Briançon. En lisant la description qu'en fait M. Guillemin dans son intéressante brochure, je n'ai pu m'empêcher de faire un rapprochement entre le Bacchu-bert et les danses chorales de la Grèce».

J'ignore si le jeune EMMANUEL assista à cette conférence au Club alpin français - dont il fut membre au demeurant - ; ce qui importe, c'est qu'il fut l'élève de BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Ce Bacchu-ber, je le connais depuis ma tendre enfance. Né à Briançon, j'ai, plusieurs fois, assisté à cette danse, qui se répète comme un rite, le 16 août, sur les trois places du village de Pont-de-Cervières. Le savant essai historique et archéologique de Paul GUILLEMIN, publié en 1878 dans le bulletin n° 1 de la section lyonnaise du Club alpin français, la tient pour la danse «la plus ancienne de notre pays». De nombreux chercheurs ont pressenti son ancienneté. L'ouvrage fondamental du Dr. Raphaël BLANCHARD, *L'Art populaire dans le Briançonnais : le Ba'cubert* (Champion, 1914), s'appuie sur une biblio-

---

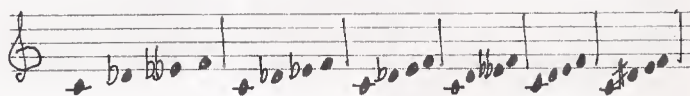
Extraits d'une conférence donnée à l'Académie du Chant français le 13 février 1977 et répétée le 1er mars 1977 en «L'Atelier de la Danse» de Jacqueline Robinson par l'auteur de *Psychanalyse de la musique* (P.U.F., 1951, 248 p.), de *L'Ecole freudienne devant la Musique* (1965, 516 p.), de *La Sirène dans l'élément musical*, contribution à une étude psychanalytique du *Nocturne* de Debussy, «Sirènes» (Collège de France, 1966), Président de jury au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Cette conférence servit alors à présenter deux concerts de Marie-Madeleine DUCHE, mezzo-soprano, Prix d'excellence de la Mélodie française (1964), Prix Poulenc (1965), Marie-Anne CAMPENET, pianiste, et Xavier CHABOT, flûtiste. Au programme : deux *Chansons bourguignonnes* («Noël», «Complainte de Notre-Dame»), deux mélodies de *Musiques* («Villanelle du temps passé, «Valse hongroise»), la *IVè Sonatine* pour piano, les *Trois Odelettes Anacréontiques* pour voix, flûte et piano.

graphie de plus de cinquante titres. Si l'on rencontre par la suite plus d'articles de vulgarisation que de contributions originales, on ne peut se dispenser de consulter le travail d'Emile DERMENGHEM, *Un jeu de mort et de résurrection*, dans le «Mercure de France» du 15 août 1938 (pp. 104-112).

FREUD nous permet de franchir à notre tour une étape (voir mon article *Freud et le Bacchuber*, «Rythmes et couleurs», n° 59, juillet-septembre 1967, pp. 13-19), lorsqu'il explique, dans *Totem et tabou*, le sacrifice rédempteur du dieu juvénile comme une tentative de soulager le sentiment de culpabilité lié au meurtre ancestral du père, chef de la horde primitive, par les fils révoltés. Au nombre de ces dieux, à côté d'Adonis, d'Attis et du Christ, figure Dionysos-Zagreus, c'est-à-dire Bacchus. Durant les treize minutes du Bacchuber, les neuf danseurs, tous des hommes, chacun tenant dans la main droite la poignée de son épée et dans la gauche la pointe de celle du voisin de gauche, forment une chaîne ininterrompue et impassible. La première partie s'achève à l'instant crucial où, le cou de l'un d'eux pris entre les épées entrecroisées de ses frères qui l'encerclent, tous s'abaissent et se relèvent à plusieurs reprises, ensemble, en tournant, comme si la communauté sacrifiait un de ses membres pour le soulagement de la vieille culpabilité qui rôde, infatigable, dans le chant toujours recommencé des femmes assises. Cette figure porte le nom de «la lève» ; le mot, me semble-t-il, peut signifier soit le geste, soit la rédemption (du latin *levo*, «je soulage»). Le sacrifice est volontaire, car le danseur qui joue le rôle de victime est le premier de la chaîne, celui que les gens du pays appellent le «Coryphée», et qui conduit toute l'opération. Les «figures» (carrés, triangles, étoile et carré), formées ensuite par les épées portées comme une civière mystique, suggèrent une possible étymologie de «Bacchuber» : «la civière de Bacchus». Ces constellations d'acier traînent dans leur gravitation l'idée de quelque résurrection sidérale. Les arbres coupés qui décorent la place, la couronne de fleurs et de verdure qui la dominent, confirment une interprétation dionysiaque. Quant à la mélopée, c'est une lamentation expiatoire sans discontinuité. Son harmonie, antérieure à trois siècles de musique tonale, appartient au mode hypodorien (ou éolien) ou au mode grégorien issu de ce mode grec. Le mètre anapestique ininterrompu est celui même suivant lequel, dans un célèbre passage des *Choéphores* d'ESCHYLE cité par l'auteur de *l'Histoire de la langue musicale*, le Coryphée exprime le souhait «que le meurtre venge le meurtre». Tel est peut-être le mystère qui s'enveloppe sous les neuf notes du bacchuber, sous les rayons croisés de ses neuf épées. Pour fragile qu'elle soit, l'hypothèse requiert les feux croisés de la musicologie, de la philologie et de la psychanalyse.

EMMANUEL n'a probablement jamais assisté au Bacchuber, encore qu'il ait parcouru à pied une partie des Alpes et de la Bretagne, inspiratrice de sa 2è *Symphonie*, et bien qu'il ait dédié ses *XXX chansons bourguignonnes* à Julien TIERSOT qui précisément étudie le Bacchuber aux pages 493-501 de son volume de *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)*. Mais ce Bourguignon n'est pas un régionaliste. Sans doute eut-il souscrit à l'hypothèse formée par BOURGAULT-DUCOUDRAY sur les chants populaires de Russie, d'Europe, d'Irlande et de Basse-Bretagne : devant l'identité de leurs caractères, celui-ci écrivait : «Ce système musical provient d'une tradition commune à tous les représentants de la famille indo-européenne. (...) Si l'on prétend que les Grecs sont les inventeurs du système, on s'explique mal comment le système a pu se propager dans des contrées si éloignées de son berceau, précisément chez des races que leur caractère et leur situation isolaient le plus du reste de l'Europe. Pour expliquer un phénomène si curieux, il me semble plus rationnel de penser que ce système de musique est un patrimoine commun à tous ces peuples». Ce n'est pas seulement comme auditeur profond de sa petite patrie qu'EMMANUEL s'est consacré à la musique, c'est, beaucoup plus largement, en devin de toute une âme collective.

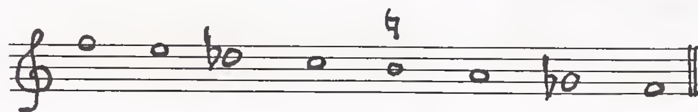
La *IVè Sonatine, sur des modes hindous*, opus 20, 1920, est précédée d'une note rappelant que les Hindous possèdent 72 modes mélodiques. Il s'agit, semble-t-il du système défini par VENKATAMKHIN au début du XVIIè siècle et tel que le décrit A.A. BAKE dans son étude de *La musique indienne* (*Histoire de la musique*, t. I, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade). Ces modes s'inscrivant dans deux tétracordes, *do fa* et *sol do*, dont les sons extrêmes sont de hauteur fixe et les sons intermédiaires, ré et mi, la et si, de hauteur mobile, le tétracorde inférieur peut prendre les six formes suivantes :



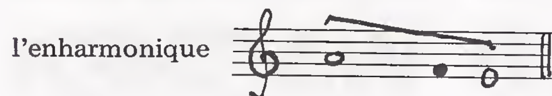
Et pour chacune d'elles, il peut être associé aux six formes parallèles du tétracorde supérieur, ce qui donne 6 x 6 = 36 formes, chiffre doublé par le remplacement, toutes choses égales d'ailleurs, du fa par un fa dièse. Le triton que détermine ce fa dièse dans le mode que les Indiens appellent *Kalyâni* n'est autre que celui du mode lydien des Grecs. Dans *l'Avertissement* placé en tête de *Salamine* (1929), EMMANUEL, après avoir évoqué la richesse de la musique hellénique disposant de trois modes majeurs et de trois modes mineurs, fonde la construction de sa tragédie lyrique sur l'opposition du mineur absolu, mode dorien de *Mi*, symbolisant la Grèce, et de l'hypermajeur lydien *Fa*, symbolisant les Perses barbares.

Pareillement, la *IVè Sonatine* intercale le mode de *Mi* de l'Andante entre les deux autres mouvements en

mode de *Fa.* La modification chromatique de ce mode fait du reste songer à la Grèce autant qu'à l'Inde.



Car les Grecs formaient eux aussi, par modification des notes mobiles à l'intérieur de leurs tétracordes, divers genres :

l'enharmonique 

le chromatique 

et celui que GEVAERT a

nommé le néo-chromatique 

EMMANUEL note encore, dans son *Histoire de la langue musicale* (t. I, p. 84) les raffinements de la «catapycnose», par lesquels le tétracorde défectif *la fa mi* récupérait son quatrième son, grâce au quart de ton des «aulètes» qui, par l'obturation partielle des trous, firent tenir à la base du tétracorde, dans un intervalle d'un demi-ton, trois notes : un fa, un autre fa à demi bémol, un mi. Le clavier s'oppose à un tel procédé et, de toute façon, EMMANUEL l'eût probablement refusé à l'orchestre : nul doute qu'il eût approuvé ce propos d'ALAIN selon lequel la glissade d'un son à l'autre, c'est l'animal qui revient ; peut-être ALAIN dirait-il aujourd'hui : c'est l'animal revenu !

La *Sonatine IV, en divers modes hindous* (tel devient, légèrement modifié, son titre en première page) a été enregistrée par le plus grand pianiste de ce siècle, Yvonne LEFEBURE. Au commentaire imprimé sur la pochette de son disque j'ajouterai fort peu.

Si, dans le 1er mouvement, le mode (*Fa* chromatiquement modifié) ne varie pas jusqu'à la ligne 4 de la page 2, la modalité devient ensuite protéiforme, ce mode empruntant tantôt à sa forme pure, tantôt à d'autres modes, purs ou modifiés, complets ou défectifs. Ces *avatars* survenant dans le déroulement d'un même trait ou dans l'alternance de groupes de doubles croches, voire dans le clin d'une seule, parfois même superposés de manière à créer un effet bitonal (p. 3) ou bimodal (p. 4), réclament un auditeur particulièrement éveillé. Par sa mobilité jointe à sa densité, une telle musique pourrait être qualifiée de mercurielle, si, sous la rapidité du tempo défiant l'analyse, elle ne laissait le sentiment d'une profonde cohérence, qui ne doit rien à l'esprit de système.

Le mouvement lent, par sa haute concentration, est un sommet de la pensée musicale, au même titre que l'ultime mouvement de *l'Opus III* de Beethoven, l'Andante de la *Sonate* de Dukas ou le dernier *Nocturne* de Fauré.

Les mesures à 4/4 et 3/4 alternaient dans le 1er mouvement ; celles à 6/8 et 5/8 se succédaient dans le deuxième. Dans le final, la mesure à trois temps est étroitement liée à celle à deux temps ou à quatre ; dans chacune d'elles, la composition du temps est tantôt binaire, tantôt ternaire ; parfois, les accents binaires contrarient les triolets, ou bien 6/8 vient s'intercaler dans le 3/4 de la valse. Celle-ci, par le raffinement de son dessin - comment passer sous silence les dessins tracés par le compositeur au cours de ses voyages ? - a pu influencer, en 1934, la deuxième des trois pièces de *l'opus 49* d'Albert ROUSSEL. Mais EMMANUEL reste inimitable, car il n'applique aucune recette. L'art de ce savant est à l'opposé de tout académisme. Tant il est vrai qu'il ne suffit pas d'être progressiste pour être en progrès, ni même nouveau. Comme le disait mon maître en psychanalyse Paul JURY (1878-1953), neveu du compositeur Victor-Dynam FUMET, «la tradition, c'est l'addition».

A PROPOS D'UNE "CROISIERE LYRIQUE" DANS LES ILES GRECQUES

La musique danse sur les flots...

Piscine, bridge, farniente sur les ponts d'un paquebot, bar et night-club semblent ne plus suffire à ces compagnons de voyage que sont des «croisiéristes»...

Alors, la télévision en circuit fermé ou la radio ? On est si pressé de quitter sa cabine, luxueuse ou modeste, mais de toutes façons réservée au sommeil.

Sur cet hôtel flottant, où tout est musique et enchantement dès qu'on regarde les «Jeux de vagues» et les «Nuages», et que l'on cherche à comprendre la leçon du vent ou à deviner, au plus profond des flots la voix des «Sirènes» - vous voyez bien que Debussy est toujours avec nous ! - il semble que, depuis quelque temps, on éprouve un singulier besoin de musique.

La «Croisière musicale» sur le «Renaissance», maintenant bien connue des mélomanes, est certes à l'origine de ce phénomène, mais il n'est plus isolé : nos amis, Marcel et Anne-Marie Dautremer, associent à l'enchantement du «soleil de minuit» le souvenir d'un très beau récital de chant qui fut l'une des heureuses surprises de leur récente croisière.

Parallèlement, le «Massalia» a emmené les passagers de la Compagnie Paquet vers les îles grecques au cours d'une «croisière lyrique» qui l'an dernier avait mis le Cap sur Rabat. Le succès fut tel que la formule fut reprise cette année, en augmentant la part donnée aux concerts, sept en neuf jours tout autant que d'îles visitées...

Qu'on nous permette d'énumérer sèchement les constatations que nous avons faites sur place en présentant ces concerts et en partageant la vie des auditeurs :

1. Un certain nombre de passagers qui ignoraient au départ le caractère «lyrique» de cette croisière ont été assidus aux concerts. Certains ont regretté de ne pas l'avoir su par avance pour en informer tel parent ou ami qui «dans ce cas serait certainement venu».

2. Si la vie à bord ne s'arrêtait pas totalement à l'heure du «lyrique», tous les éléments disponibles de l'équipage, groupés autour du Commandant, et plus de la moitié des passagers emplissaient le grand salon, soit au total, environ 350 personnes.

3. Fait significatif : des jeunes - et ils étaient fort nombreux dans cette croisière - ont interrompu leurs danses pour assister aux concerts et n'ont pas été parmi les auditeurs les moins attentifs ni les moins passionnés.

4. Le quatuor vocal était composé de chanteurs français. Pourquoi ne pas citer Mady Mesplé et Andréa Guiot, Georges Liccioni et Pierre Le Hémonet ? Leur succès personnel a été considérable ; et si nous n'avons pas récolté un seul témoignage discordant, nous avons entendu de nombreuses doléances sur la quasi-impossibilité d'entendre actuellement nos artistes français à Toulouse ou à Lyon, à Lille ou... à Paris. Lorsque nous avons dit qu'à l'Opéra de Nice, on donnerait durant la prochaine saison une reprise de *Benvenuto Cellini* de Berlioz, avec une distribution entièrement française, on nous a regardé avec incrédulité et envie !

Ces choses étant notées, enregistrons une suggestion.

Pourquoi ces concerts ne seraient-ils pas, au moins partiellement, en rapport avec le but de la croisière, son périple ou l'une de ses escales ? Durant la croisière au Cap Nord, pourquoi ne pas évoquer par sa musique le souvenir de Grieg ? Et celui de Chopin quand on fait escale à Majorque ? Dans le tour de la Méditerranée, quel merveilleux programme on pourrait proposer avec les *Escales* d'Ibert, les *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier, parmi tant d'autres ? Est-ce que l'Orient ne serait pas merveilleusement annoncé ou rappelé aux

croisiéristes par les œuvres de Florent Schmitt ? Et pour nous, durant ce périple dans les îles grecques, nous avons regretté de ne pas faire entendre les *Chansons grecques* de Ravel, plusieurs *Préludes* de Debussy, et tant de pages des compositeurs de l'école grecque contemporaine...

La musique danse sur les flots...

Le Pirée est en vue. Un de nos auditeurs me demande : «Au fond, que savons-nous de la musique grecque ?».

Oui ! Nous ignorons tout des origines. Avant la fin du 2e millénaire avant notre ère que jouaient, que chantaient les peuplades helléniques ? Que devaient-elles aux civilisations qui les avaient précédées ? Nous connaissons bien les traditions, proches du mythe, sur l'enrichissement progressif de l'expression musicale, depuis qu'Apollon ou Hermès inventèrent la lyre, jusqu'au jour ou Terpandre, Sappho ou Lamproclès, créèrent «l'harmonia» mixolydienne ; mais savons-nous les interpréter ?

Mon interlocuteur insiste : «Pourtant, nous avons bien des sources ?».

Oui ! Mais que penser de l'intégrité et de l'indépendance de jugement d'un Aristoxène de Tarente, le théoricien de la seconde moitié du IVè siècle avant Jésus-Christ ? Après Cléonide et Nicomaque de Gérase, Claude Ptolémée, au milieu du IIè siècle de notre ère, essaie bien de repenser personnellement le problème, mais il nous plonge dans un cruel embarras en supposant connues de tous les conceptions classiques dont nous ne savons rien. Et que dire des déceptions que nous apporte la séméiographie ! Qu'un symbole représente un objet et un seul, quelle utopie, quelle dangereuse illusion ! Aristote seul cherche à interroger la réalité tangible car il sait que la pratique compte autrement plus que la théorie...

Au-delà du sillage du navire, nous interrogeons les flots. L'eau est si bleue, si profonde : quels secrets recèlent ses profondeurs ? Quels chants de matelots grecs se sont rythmés à la cadence de ces vaguelettes qui battent les côtes des Cyclades et dont les chants sont moins éphémères que ceux des humains ?...

De ces chants, quels pauvres vestiges nous sont conservés ! Un papyrus d'Egypte, deux hymnes à Apollon découverts à Delphes, un court fragment d'un chœur de *l'Oreste* d'Euripide, l'épitaphe de Séikilos qui chante la brièveté de la vie et notre devoir de profiter de la jeunesse (déjà !...), des fragments de péan, encore quelques autres fragments... Poussière que tout cela !

Un peu plus tard, nous étions dans le Musée d'Athènes, cherchant à oublier la foule, à faire taire la rayonnante apparition d'un masque d'or, pour interroger la peinture d'un vase, le dessin d'une monnaie. Certes, Théodore Reinach et Maurice Emmanuel, entre autres, ont fait avec passion ce travail d'organologie.

Hélas ! Ici, tout parle d'art et de beauté ; presque rien ne parle de musique... Quel chant entendait ce dieu, peut-être Hermès ou tout simplement un jeune inconnu de la moitié du IVè siècle ? Sur quel rythme s'élançait le merveilleux petit acrobate qui «voltige» littéralement sur son cheval ? Quelle mélopée a donné cette langueur à cette statue de la déesse Hygeia ? Quel thrène monte de cette stèle funèbre d'Hégéso, fille de Proxnos ?... Impassible, le masque d'or devant lequel nous repassons semble sourire de notre ignorance...

Nous sommes repartis pour une autre escale...

Vengeons notre ignorance ! Paraissons savant en parlant de la fine sensibilité mélodique des anciens Grecs, en parlant du tétracorde dont les deux extrémités sonnaient une quarte juste, de la gamme descendante, du demi-ton (et ce n'est pas anachronisme puisque la seconde majeure fut de bonne heure l'étalon des intervalles mélodiques). Que les Grecs aient disposé d'une acuité auditive très supérieure à la nôtre, c'est indiscutable. Qu'il y ait eu cent fois plus de musique sous les doigts d'une humble joueuse d'aulos alexandrine que dans tous les rouleaux de papyrus où de savants acousticiens ont consigné leur science, ce n'est pas niable. Et quelle leçon pour les musiciens expérimentaux, nos contemporains, enfermés dans leurs «laboratoires», et qui ne savent même plus les premières notes de la berceuse que leur chantaient leurs mères...

Nous aurions pu parler encore «d'octaves» et de l'heptacorde ou de l'octocorde, des modes ou des tons de transposition, et des complexités de la rythmique...

Mais déjà nous errions dans les ruines de Délos...

Quels chants retentissaient dans le sanctuaire de Dionysos ? De quels appels étaient précédés les spectacles ou les jeux qui allaient se dérouler dans le théâtre ? Et dans la «maison des Dauphins», dans la «maison d'Hermès» quelles voix enfantines ont retenti ? Dans la «Maison des masques», quel rire jubilant ou démoniaque a sonné ses octaves ?...

Rien... Pas une trace, une ombre, un soupçon de musique ! Et Maria, notre guide, qui sait tout et répond à toutes les questions, invoque l'oralité, le côté éphémère des choses humaines...

Même recherche vaine au Monastère de St-Jean de Patmos... Pour nous en consoler, il ne faudra rien moins que l'inoubliable vision de cette symphonie en bleu et blanc que chantent la mer et le ciel, et les maisons agenouillées, comme en prière sur les pentes heureuses de la colline ?

Il ne serait pas juste pourtant que nous n'ayons pas un soupçon de revanche - le vilain mot ! - au moins la joie de dire enfin quelques choses certaines et précises : ce fut à Héraklion...

Certes, qui dira de quelles sonneries étaient ponctuées les «Jeux de taureaux» que représente une magnifique fresque du palais de Cnossos ? Quel était le mouvement de la marche - solennelle peut-être, élégante et souple certainement - de celui qu'on appelle le «Prêtre-Roi» ? Pourquoi la «Parisienne» de la fresque voisine a-t-elle ce sourire énigmatique ?... Nul ne le sait...

Mais nous voici devant le sarcophage d'Aghia Triada...

Aucun écho des voix humaines, mais de la pierre semble sourdre le chant de l'aulos double...

«Oh ! les flûtes !» dit quelqu'un.

L'ignorant qui ne sait pas que les latins appelaient «l'aulos» «tibia», et que, par son anche double, cet instrument serait plus proche du hautbois que de la flûte.

On le voit, ici, double, comme presque toujours. Il accompagne un cortège funèbre, mais nous croyons entendre sa sonorité aigre rythmer les mouvements des moissonneurs, des vendangeurs, des marins, des soldats, les paroles aussi des choreutes...

«Mais pourtant, il y a bien eu une flûte ?»...

Oui ! Voici la syrinx monocalame, ou flageolet à un seul roseau. Rassemblez-en plusieurs, selon un mythe ou une «recette» qui se retrouve autant dans la mythologie finnoise que dans les temples grecs, et vous avez la «syrinx polycalame», plus joliment appelée «flûte de Pan».

Et si cet instrument «dionysiaque» a cessé de charmer votre oreille, écoutez monter du silence cette rêverie de la lyre : ici, la lyre primitive que l'on peut déchiffrer parmi les hiéroglyphes crétois ; là, l'affirmation que le nombre de cordes - ainsi que dans la guitare - n'a cessé de croître : on en a compté jusqu'à dix-sept. Tandis que la main droite frappait la mélodie, la gauche brodait-elle un «accompagnement» ? Se contentait-elle d'étouffer le son des cordes inutiles ? Jouait-elle alternativement l'un ou l'autre rôle ? Nous voilà retombés dans nos questions, mais grâce à cette fresque d'un polychrome délicat et nuancé, nous aurons un instant paru «un peu bien savant»...

Et puis, après Santorin, Mykonos et Cythère - était-ce dans cet ordre ou dans un autre, qu'importe ?... - ce fut l'enchantement d'Olympie...

Jamais la lumière du matin - la fameuse «lumière grecque», faite de tendresse et de pureté - n'avait aussi bien joué et souri à travers les branches ; jamais elle n'avait aussi délicatement carressé les vestiges du fameux «sanctuaire».

Et voici que brusquement, le voile d'ignorance se déchire : du silence interrogé, d'une pierre frappée, d'un bas-relief étudié, jaillissent les certitudes...

Que de tous temps, la musique a joué un rôle essentiel chez les Grecs...

Que l'aède qui chantait les exploits des héros devant les barons achéens était traité avec honneur...

Que les Spartiates célèbrèrent les «gymnopédies» où chantent deux chœurs, celui des jeunes gens, l'autre des hommes mariés...

Que la pratique du chant, de la danse, de la lyre et même de l'aulos, firent partie de toute éducation, même «élémentaire»...

Qu'aux grandes odes, fidèles à la disposition en triades, aux hymnes à la gloire d'un dieu indéterminé, ou aux péans en l'honneur d'Apollon, et au dithyrambe en l'honneur de Dionysos, ont répondu bientôt, le thrène, chant de deuil, de scolion, chant de table, par la moindre scène de la vie privée est occasion de musique...

Nous voici de retour...

Dans la grande leçon d'Olympie, nous avions oublié qu'était venue l'heure de la décadence. La disparition de la vie de la Cité, avait entraîné celle de cette âme commune, «unanime» serait mieux, qui avait facilité la participation, et surtout l'adhésion, de tous aux fêtes du pays, aux heures, heureuses ou tristes, de la famille, de l'individu...

Alors, la musique s'est «perfectionnée». Et comme toute notion de «progrès» est exclue d'elle-même de l'essence même de l'art, nous savons bien qu'en se perfectionnant, elle s'est seulement «compliquée». Elle ne peut plus être le chant de tous, elle devient affaire de «spécialistes». Si l'éducation musicale demeure, c'est seulement pour former le goût et préparer le public, devenu passif, à apprécier l'habileté des virtuoses.

Et - oh ! combien nous le savons ! - cette rupture entre l'âme du peuple et le monde dit «musical» eut des conséquences accablantes : les «cachets» des grands «solistes» atteignent des sommes fabuleuses, astronomiques, mais en même temps, ils sont traités avec mépris, accusés de... mauvaises mœurs ! Et voici que, parmi ces artistes, chacun va avoir sa spécialité et s'y tient ! Et les «modes» qui faisaient la richesse du langage musical grec, disparaissent un à un ; on ne sait plus rien de l'enharmonie et l'oreille, de moins en moins subtile, se contente du diatonique, brodé de chromatique certes, mais de plus en plus envahi par la primauté du rythme...

Quelle leçon !... Du petit nombre de certitudes que nous possédons sur la musique grecque, se dégage cette grande, cette tragique vérité : un état qui laisse mourrir «sa» musique, qui dédaigne de l'enseigner à sa jeunesse, qui permet que dans la pratique de cet art, tout soit régi par le commerce et le passe-droit, cet état, inéluctablement, glisse vers sa perte...

Depuis qu'on parle «d'éducation musicale», jamais il n'y a moins eu de «musique» dans la vie scolaire d'un enfant. Qu'est cette éducation à l'école primaire ? A quoi la réduit-on dans les collèges ? A combien de lycéens est-elle dispensée ?...

Qui s'étonnerait alors que le fameux «goût musical» recherche le rythme unique, exclusif, exacerbé ? Qui ne comprendrait qu'à force de multiplier les décibels, l'oreille devienne totalement insensible à la nuance, à l'expression ?...

Mais tout cela, nous le savons tous...

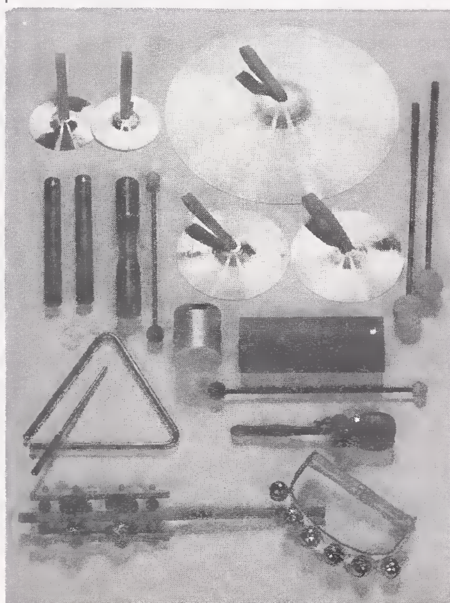
Nous le savons, mais est-il si inutile de le dire et de le redire ?...

Dans le musée d'Olympie, l'Hermès de Praxitèle continue de sourire d'un côté, et de l'autre de montrer son pur profil ambué de tristesse... N'est-ce pas que d'un côté il écoute les chants du passé, de l'autre les hurlements du présent ? Hier, des musiciens inspirés ; aujourd'hui, des chercheurs qui attendent tout de l'électronique et rien de l'inspiration...

Par quelle prière pourrons-nous mériter quelque jour de ne plus revoir que le beau sourire d'Hermès ?...

Ultime question de notre «croisière lyrique» dans les îles grecques...

Yves HUCHER



POUR UN CREDO...

A nos jeunes collègues

Rien,d'un décor cependant familier depuis des lustres, ne lui apparaissait ce matin-là. Elle avançait, comme étrangère déjà à ces escaliers, à ces murs, à ces couloirs qui la conduisaient pour la dernière fois dans cette salle qu'elle avait inaugurée depuis longtemps et dont, chaque année scolaire nouvelle, elle s'efforçait de renouveler avec amour la décoration : ici, un vieux Bach dont le paisible regard calmerait un instant de lassitude, là un Beethoven dont le regard aigu rendrait courage...

Tout cela était sur le point de s'achever avec cette dernière classe de Quatrième. La dernière de l'année scolaire, mais aussi la dernière d'une carrière qui s'était déroulée avec beaucoup d'enthousiasme , bien des spectaculaires réussites, et qui s'achevait ce matin-là... Qui s'achevait précisément avec une de ces classes dont on a tant espéré, et dont le bilan d'activité n'est qu'une dérision... A quoi bon tant d'élans, tant de désir d'intéresser ?... A quoi bon avoir espéré tellement apporter dans une éducation autre chose que ce qui paye, ce qui est rentable dans l'immédiat...

Dans le joyeux tohu-bohu de l'interclasse, elle se rapprochait de l'instant où elle allait paraître pour la dernière fois devant ces êtres effervescents, si pénibles à stabiliser, à la capacité d'attention si menue et qui, tout au long de cette année ingrate qu'est la Quatrième, avaient suivi d'une oreille indifférente les cours qu'elle professait presque en ayant l'air de s'excuser, ayant perdu apparemment cette flamme qui l'animait naguère encore et qui était un bienfait pour tous ceux, collègues et surtout élèves, qui la connaissaient.

Sandra, Nadine, Florence, Cécile... voilà maintenant autour d'elle les visages familiers de cette classe qui lui a procuré tant de soucis et de déceptions : non seulement à elle, musicienne, mais en vérité, à toutes ses collègues qui en avaient la responsabilité. Terminer ainsi une carrière... Une heure qui allait rompre le charme chaleureux de la petite réunion donnée hier en son honneur ! Si seulement elle avait eu pour terminer les Quatrièmes 1, si spontanées, si vivantes, toujours prêtes à chanter ou à s'enthousiasmer pour une nouvelle audition : mais non ! Il lui fallait terminer avec ces petites follettes, considérant de bien loin la musique, comme presque tout ce qui leur était proposé d'ailleurs...

— Madame !

Elle redresse brusquement son visage et se trouve vis-à-vis de Sylviane.

— Entrez vite, Madame !

Dans un joyeux brouhaha, la voici pressée, entraînée par un tourbillon dans «sa» classe par la troupe en pleine euphorie. Dieu ! le bureau disparaît sous divers emballages de cadeaux, et toute la troupe entonne à l'envi un canon qui semblait, il y a huit jours encore, impossible à mettre en place faute de bonne volonté ! Et puis brusquement, trente-deux frimousses prennent dans son esprit bouleversé par cet accueil inattendu, une physionomie nouvelle ; des personnalités qui lui semblaient adverses se parent tout à coup d'une dimension insoupçonnée. Et chacune de ces voix, connues et cependant renouvelées, exprime à sa manière un compliment ou un vœu. Est-ce vraiment possible ?... Pour elle qui croyait si peu compter pour toutes ces jeunes turbulentes, quelle émotion d'entendre de si douces évocations, de si valables émotions qu'elle n'aurait jamais imaginé avoir, avec une chanson, par une audition, suscitées chez ses élèves. Et voici celle qui semblait la plus adverse, Christine, qui s'approche à son tour, son papier à la main :

Venir pour repartir,
Mais non sans souvenir...

C'est toute une vie
D'avoir vécu tant d'années à nous supporter,
D'avoir acquis la joie quand le ciel était gris,
D'avoir été faiseur de gaieté, de lumière,
Dans ce lycée...

C'est toute une vie
D'offrir l'unique et belle chance de repos
Que les élèves, à défaut de compréhension
Laissèrent et repoussèrent avec beaucoup de tort
Ce beau cadeau...

Mais c'est bien fini :
La joie, la vie, le bonheur sont anéantis...
Le lycée vêt son deuil et sa mélancolie :
Loisir, détente, comme vous, Madame, sont repartis...
Et c'est la vie...

Eh oui, Christine, c'est la vie... Une vie labourée par des générations d'enfants auxquels cette retraitée de demain a tenté d'apporter les plus précieux des biens : un coin de ciel bleu dans le cœur, un accord dans le vacarme quotidien, une voie dans la beauté, un idéal pétri avec des choses qui «ne servent à rien», rien qu'à rendre heureux, et qu'il est parfois si difficile de faire admettre à bien des jeunes : «c'est pas la nourriture qui compte, c'est l'appétit», cependant ......

*
* *

Alors voilà, il n'a pas semblé tant négligeable de rapporter un écho - bénin en apparence - d'une de ces journées cruciales dans nos vies, qui marque un achèvement de période dite active, mais suscite un essor vers les bilans et la méditation. Non, il n'est vraiment pas à négliger ce témoignage d'une sympathie insoupçonnée, suscitée par une qui vous ressemble comme une grande sœur vous, nos jeunes collègues, qui affrontez aujourd'hui cette mission de répandre l'amour de la Musique, et qui partez peut-être avec un peu de crainte au cœur.

Que cette évocation, peu aisée à faire passer à vrai dire, soit néanmoins un témoignage authentique de ce qu'un chacun est capable d'apporter à un cœur d'adolescent, et vous donne confiance dans le beau rôle qui vous est dévolu : faire connaître non seulement la joie dans la musique, mais la joie de la musique, le bonheur du chant, tous ces dons des dieux qui ne servent à rien et font le bonheur d'une existence...

Avec les remerciements de l'ÉDUCATION MUSICALE au jeune auteur pour cette citation authentique mais anonyme, et qu'il y aurait une vanité certaine à vouloir amender.



INFORMATIONS DIVERSES

VILLE DE LONS-LE-SAUNIER
(STAGE METHODE MARTENOT)

dirigé par Mr René Clément, directeur de la Pédagogie au Conservatoire de Lyon, du jeudi 17 novembre 1977 au matin au samedi 19 novembre.
Pour tous renseignements s'adresser à : Conservatoire, 4, Place Perraud, 39000 LONS-LE SAUNIER, tél. : (16-84) 24.21.22.

*

UNIVERSITE DE PARIS VI
LABORATOIRE D'ACOUSTIQUE
COURS LIBRE D'INITIATION A L'ACOUSTIQUE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Ce cours est organisé sous l'égide du GALF - du 7 novembre 1977 au 4 avril 1978, le lundi, de 18 à 20 heures ; Lieu : Laboratoire d'acoustique de l'Université Paris VI, Tour 66, 5ème étage - Métro Jussieu, Bus, 57, 89, 86, 87, 63, 24.

Ce cours s'adresse plus particulièrement aux musiciens, instrumentistes, compositeurs, enseignants, facteurs, et à toute personne intéressée par les problèmes de la production et de la perception des sons musicaux. Aucune compétence scientifique particulière n'est requise pour suivre le cours. Après un bref rappel des données élémentaires d'acoustique technique et perceptive, il sera traité de l'étude des instruments de musique traditionnels, des techniques des musiques expérimentales et des moyens d'analyse de musique extra-européennes. En dehors de l'exposé proprement dit, ce cours comporte de nombreuses auditions et projections de diapositives, l'analyse de sonagrammes et dans la mesure du possible, des rencontres avec des spécialistes : facteurs d'instruments, musiciens, etc... Une attestation d'assiduité est délivrée à ceux qui ont suivi régulièrement le cours. Le nombre des participants est limité à 25.

Pour tous renseignements et inscriptions s'adresser à : Melle CASTELLENGO, Laboratoire d'acoustique - Tour 66, 4, Place Jussieu.

M. LEIPP organise un cours parallèle le samedi matin, sur les thèmes : Perception des sons, étude du système auditif, initiation à la prise de son amateur, etc... Renseignements : même adresse que ci-dessus.

Programme du cours : 1 - 7 Novembre : Généralités, présentation des participants, Rappels d'acoustique physique élémentaire. 2 - 14 Novembre : Rappels d'acoustique perceptive - Sensation de hauteur, d'intensité, de durée. 3 - 21 Novembre : La sensation de timbre : le sonagraphe - Généralités sur les instruments de musique. 4 - 28 Novembre : Etude des cordes, vibration des plaques. 5 - 5 Décembre : Les instruments à cordes frottées (violon, vièles...). 6 - 12 Décembre : Les instruments à cordes pincées (guitare, luth...). 7 - 19 Décembre : Les instruments à cordes frappées (piano, cymbalum). 8 - 9 Janvier : Les instruments à vent - généralité, lois des tuyaux. 9 - 16 Janvier : Instruments à embouchure de flûte. 10 - 23 Janvier : Instruments à anche battante et à anche double (clarinette, basson...). 11 - 30 Janvier : Les instruments à anches membraneuses (cor, trompette, trombone). 12 - 6 Février : L'orgue. 13 - 13 Février : Accord des instruments à clavier, justesse et tempéraments. 14 - 20 Février : La voix humaine (parole, chant...). 15 - 6 mars : Les instruments à percussion, cloches et carillons. 13 - 16 Mars : Les instruments électroniques, orgues, synthétiseurs. 17 - 20 Mars : Possibilités offertes par l'ordinateur. 18 - 27 Mars : Les moyens acoustiques modernes au service de l'étude des musiques ethniques. 19 - 3 Avril : Problèmes divers, conclusions.

*

CONCERTS A ST THOMAS D'AQUIN
1, Place St Thomas d'Aquin, Paris 7ème

Le dimanche à 17 h 45 (entrée libre) : 6 novembre, récital d'orgue (J.S. Bach), 13 novembre, orgue ; 20 novembre, orgue (Paumann, Titelouze, Grigny ; 27 novembre, orgue (Scheinemann, Pachebel, Bach.

*

LES MUSIGRAINS, CONCERTS EDUCATIFS
Fondatrice-animatrice : G. Arbeau-Bonnefoy

Ces concerts sont donnés au Théâtre des Champs-Elysées, 15, ave. Montaigne Paris 8è avec l'orchestre des Concerts Lamoureux, Dir. Robert Blot ; aide conférencier : Michel Capelier.

Préparatoire : pour jeunes de 7 à 12 ans
Saison 77-78 : le mercredi : 14h30 - 16h - 17h30 - 16 novembre : La forme sonate et ses dérivés (Haydn, Beethoven, Mozart) - 14 décembre : Le poème symphonique - 18 janvier 78 : Joseph Haydn (orchestre de Jeunes, A. Loewenguth - 22 mars : Compagnie de danse populaire française).
Musigrains, à partir de 12 ans et sans limite d'âge - le mercredi à 14h30 - 9 novembre : Musiques des Temps révolutionnaires avec l'Orchestre des Gardiens de la Paix - 7 décembre : Ecole de violon du 16è siècle italien (du grégorien à notre époque) oeuvre contemporaine (Yvonne Desportes) - 11 Janvier 78 : Musique française du 20è siècle, récital Claude Kahn, oeuvre contemporaine, Daniel Lesur - et 8 février récital Cl. Kahn, oeuvre contemporaine, Alain Guelis - 15 mars : Wagner, oeuvre contemporaine, Ida Gothovsky - 26 avril : Compagnie de danse populaire française ; Direction : Michèle et Michel Blaise.

Pour tous renseignements ; abonnements, location s'adresser par téléphone tous les jours (sauf le samedi) de 11h à 18h 033-10-34.

*

FEDERATION DES CENTRES MUSICAUX RURAUX DE FRANCE

Cette Fédération tient à la disposition des enseignants des écoles maternelles, primaires et secondaires et des parents désireux d'assurer à leurs enfants une plus ample connaissance des instruments de musique, des publications diverses dont ci-après le détail :
Planches d'instruments : 13 planches avec reproduction des instruments en noir et blanc, une notice, une pochette transparente (violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, petite flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, trompette, trombone, tuba, saxophone, timbales, tambour, triangle, cymbales, harpe.
Disques : conçus comme un instrument de travail, ils présentent les instruments de l'orchestre
- en soliste sur une face
- en duo, trio ou quatuor sur l'autre face. Ainsi chaque instrument peut être entendu séparément, puis dans un ensemble où il est facilement reconnaissable.

La face 1 est plus dialectique, la face 2 est plus riche de musique. Chaque oeuvre ou fragment de la face 1 veut illustrer un cas précis, l'écoute ininterrompue serait une erreur. Les oeuvres de la face 2 sont de courte durée et d'une grande souplesse d'utilisation.

Aucun commentaire n'accompagne les oeuvres musicales ; chacun tire parti du disque selon sa convenance. Seule, une notice apporte quelques éléments d'information sur l'instrument, sur les oeuvres enregistrées et donne des indications d'ordre pédagogique.

Face 1 : Présentation des instruments

- leur étendue dans l'espace sonore
- leurs possibilités techniques
- leurs caractéristiques expressives

Face 2 : Le concert

Cette face est consacrée à des chefs-d'oeuvre, duos, trios ou quatuors.

Ces pièces peuvent être utilisées :
- pour la reconnaissance du timbre des instruments
- pour la reconnaissance des qualités techniques et expressives des instruments
- pour l'analyse du discours musical (intensité, tempo, rythme, formes mélodique et harmonique, architecture) analyse facilitée par le petit nombre de voix.

S'adresser à : Fédération des C.M.R. «Concert à l'Ecole», 2, Place du Général Leclerc, 94130 NOGENT / MARNE

*

F.N.A.C.E.M.
Fédération Nationale d'Association Culturelle d'E.M., 12, rue du Parc Royal 75003 Paris

organise plusieurs séjours de vacances musicales à Noël 1977, février 1978, pour la zone C (voyage en Hongrie).

Tous renseignements et Bulletin d'inscription sont à demander à l'adresse ci-dessus indiquée.



Pour répondre au désir de nombreux professeurs n'ayant pu lire le B.O. nº 22 dans leur établissement, nous publions ci-dessous le texte de la circulaire nº 77-165.

ENSEIGNEMENT DE L'EDUCATION ARTISTIQUE DANS LES COLLEGES

OBJECTIFS

Une éducation bien conçue touche l'être entier, et pas seulement sa part «cérébrale». Il faut, certes, conduire l'enfant au raisonnement, à la logique, à la rationalité dont il aura besoin pour maîtriser sa vie ; mais il faut veiller tout autant à développer d'autres capacité éminentes.

Au-delà de son importance individuelle et sociale pour la constitution d'une culture commune et par conséquent une meilleure communication entre membres de la société, l'éducation artistique joue un rôle considérable dans la formation globale de l'individu, en mettant en jeu des capacités créatives qui risqueraient sans cela de rester en partie inemployées et en intervenant comme élément de développement de la personnalité.

1. L'exercice de la sensibilité

L'approche du monde sensible constitue le premier objectif de l'éducation artistique.

La sensibilité établit un rapport particulier de communication avec la réalité ; il faut que l'enfant apprenne à voir, à entendre, à sentir, à ressentir... Il ne s'agit pas là d'une passivité sans exemple : dans la vie courante on passe plus de temps à lire qu'à écrire, à *écouter qu'à faire de la musique...* Et surtout la participation du spectateur ou de l'auditeur passionné est enrichissante parce qu'elle met l'affectif au premier plan. La sensation esthétique n'est pas seulement la perception agréable de certains sons, de certaines images : elle est surtout une réaction affective, d'une puissance parfois considérable. Aristote a décrit le premier cette «Catharsis» purifiant et élevant l'âme, libérant pour une noble cause les passions internes et qui donne à la vie intérieure une richesse et une diversité que ne recèle pas toujours la cogitation intellectuelle.

On entraînera donc l'élève à prendre conscience de cette résonance ; il reconnaîtra que la sensibilité esthétique réside dans une certaine qualité du contact avec le monde et avec soi-même. On cherchera d'abord ses sources les plus humbles dans l'expérience sensible propre à chaque enfant. Qu'on l'éveille à la beauté des choses simples, créées autour de lui par la nature ou l'homme ; qu'on le mette en garde contre la laideur de ce qui peut composer son environnement : ses objets familiers, son habitat, son lieu de travail, son horizon... Leurs qualités modestes et, souvent involontaires, de ligne, de couleur, d'harmonie des volumes, etc. sont les premieres qui devraient pouvoir être décelées par les sens de nos élèves. Une partie de cette éducation devra être consacrée aussi à prendre conscience de la relation existant entre la beauté et la fonctionnalité ; pour les hommes de demain, tellement éloignés de la nature, et enfermés dans un univers technique, il est vital d'attacher à cette relation toute l'importance qu'elle mérite.

2. Le contact avec les œuvres d'art

Mais c'est surtout le contact avec les œuvres d'art qui libérera la sensibilité esthétique. En même temps, il apportera à l'élève une culture qui, plongeant ses racines dans l'histoire de l'humanité comme dans les caractères de sa propre personnalité, lui permettra d'aborder les œuvres d'hier, d'aujourd'hui et de demain, et d'utiliser aux fins de son épanouissement personnel les ressources de son environnement naturel et culturel.

L'œuvre d'art est un message, volontaire ou involontaire, de son auteur ; elle est porteuse de ses sensations, de ses émotions, de ses idées. L'élève doit apprendre à reconnaître ce qui marque en fait la place de l'homme dans l'œuvre.

C'est, tout d'abord, reconnaître la personnalité de l'artiste, ce qu'il a ressenti, ce qu'il a voulu décrire, inspirer, exprimer. Et cela mène tout naturellement à analyser comment il a traduit son message en fonction même de son époque. Quels étaient alors les critères de l'œuvre d'art, les règles édictées ou implicites suivant lesquelles elle s'élaborait, la signification symbolique des thèmes ou des objets, la nature et le niveau des techniques en usage ? Comment l'artiste a-t-il utilisé, maîtrisé, interprété, dépassé, délaissé ces éléments que son temps lui fournissait ? Dialectique qu'il importe d'expliciter et qui est le propre même de l'histoire de l'art.

Le contact avec les œuvres, direct lorsque cela est possible,

notamment en recourant aux nouvelles formes d'utilisation des richesses muséographiques dans l'enseignement, par le canal des immenses ressources de l'audio-visuel dans les autres cas, sera évidemment le point de départ de cette découverte.

L'initiation aux techniques artistiques peut également apporter un moyen supplémentaire d'approcher l'œuvre des maîtres, même si leur multiplicité ne permet pas pour chacune d'elles de dépasser un niveau relativement élémentaire. En donnant à l'élève, même par un contact très bref, l'expérience concrète de la difficulté d'une technique, on l'aura préparé à apprécier le talent de ceux qui ont su la maîtriser complètement. Il comprendra que l'expression artistique est d'abord technique, travail «vingt fois remis sur le métier». Le professeur multipliera donc pour les élèves les occasions de découvrir, voire d'expérimenter un grand nombre de techniques artistiques, en liaison avec l'étude des œuvres.

L'effort de compréhension des œuvres d'art,appuyésur leur observation directe, sur un réseau solide de références, sur une approche des techniques utilisées, est une opération essentielle de l'éducation artistique. Et c'est précisément parce que l'éducation n'a pas à inventer ou à enseigner une doctrine du Beau «en soi» qu'elle doit donner des clefs pour déchiffrer et comprendre chaque œuvre, pour vaincre l'inhibition, voire l'hostilité que celle-ci peut provoquer chez celui qui n'est pas préparé à la recevoir. Bien entendu, on évitera la rencontre prématurée avec certaines œuvres dont on peut craindre l'effet traumatisant sur des jeunes esprits.

3. La création personnelle

L'éducation artistique doit enfin donner à l'élève l'envie de s'exprimer lui-même en empruntant les voies qu'il a explorées. Le besoin de créer est une énergie potentielle que chacun porte en lui, et qui commande l'élaboration non répétitive, le changement. L'éducation ne peut le laisser en friche. Il pourrait probablement être sollicité davantage qu'on ne le fait actuellement sur le plan intellectuel ; il reste que le domaine de l'art lui offre les chemins les plus naturels et les plus fleuris.

Pourtant il faut reconnaître que la création esthétique ne pourra pas seulement être abordée dans le cadre de l'enseignement obligatoire. Elle exige en effet une maîtrise technique, et par conséquent du temps, qui ne peut être emprunté aux horaires scolaires proprement dits ; elle implique aussi pour les élèves la possibilité de choisir tel moyen personnel d'expression qui ne s'accommode guère des contraintes collectives d'une classe. L'éducation artistique prévue dans la formation de base de tous les élèves peut donc créer le besoin de créer ; mais c'est seulement dans une action complémentaire, scolaire ou périscolaire, que ce besoin pourra se développer ; il sera nécessaire d'en prévoir les moyens. On sait d'ailleurs que la possibilité de s'exprimer par une œuvre peut apporter un équilibre remarquable à la personnalité des jeunes. Encore faut-il veiller à ne pas tomber dans certains excès. On ne peut considérer comme «éducatif» l'emploi «au petit bonheur», sans intention, rigueur ou maîtrise et quel que soit l'âge des enfants des divers modes d'expression et des recherches et techniques qui les caractérisent. L'éducation artistique doit avoir une conscience précise (et non déviée) de son rôle psychologique ; ces ces aspects profonds de la personnalité qu'elle met en cause commandent une grande prudence dans sa démarche.

Ces objectifs de formation globale doivent être ceux de *toutes les disciplines ;* et aucune n'a le droit de négliger les aspects esthétiques qui la concernent, à commencer par le modeste, mais nécessaire, usage du goût dans la présentation d'un travail, ou dans la tenue de la salle de classe. De façon plus directe l'enseignement du français procède de l'action esthétique par la part qu'il accorde à la littérature, au théâtre, à la poésie ; l'éducation manuelle et technique ne peut ignorer la filiation entre artisan et artiste ; l'éducation physique est inséparable de la beauté et de la signification du mouvement corporel ; l'histoire intègre, dans la compréhension d'une époque, la compréhension de ses œuvres artistiques...

Quant à l'éducation artistique proprement dite, elle a à couvrir tous les domaines auxquels les autres disciplines ne peuvent se consacrer, et surtout à réaliser les synthèses nécessaires, à créer un «esprit». Elle s'appuie surtout sur la musique et les arts plastiques, entendus dans un sens très large, n'excluant a priori aucune des manifestations qui s'adressent aux sens tactile et visuel. Se refusant à être la préformation des futurs artistes spécialisés, elle doit pouvoir découvrir et développer, dans chaque personnalité, des capacités de sensation, de contemplation, d'expression, avec des réussites individuelles certes diverses, mais sans qu'il y ait lieu d'en tirer plus de conséquences que dans le domaine intellectuel. La formation obligatoire a comme objectif d'apporter à tous un niveau suffisant de capacités d'action et de culture ; cela s'applique aussi à l'éducation artistique.

INSTRUCTIONS

La Pédagogie de l'éducation artistique doit combiner, dans un juste équilibre, trois composantes essentielles :

— Susciter, affiner la sensibilité esthétique, en la faisant réagir sur un grand nombre de sujets différents, empruntés soit à l'environnement direct de l'enfant, soit au monde des arts proprement dits.

— Associer à cette recherche celle qui vise à faire sentir la nature profonde de la création artistique, et qui implique que l'enfant fasse lui-même l'expérience personnelle de la création.

— Permettre le contact avec les œuvres, et faire ainsi connaître le bagage d'idées et de réalisations que nous a légué le génie humain dans ce domaine particulier ; c'est une tâche prioritaire de toute éducation ; mais ici elle se complique de la nécessité de préparer aussi à la compréhension des œuvres qui naîtront durant la vie d'adulte de nos élèves...

Aussi, l'éducation artistique doit être tout à la fois une formation par l'art et une formation à l'art :

— Formation par l'art, dans la mesure où l'objectif à atteindre concerne les composantes mêmes de la personnalité de l'élève et notamment sa sensibilité, sa créativité.

— Formation à l'art puisque la possibilité d'un contact enrichissant avec les grandes œuvres que le génie humain a produites en poésie, en musique, en peinture, en sculpture, en architecture, en urbanisme, etc. fait partie du bagage culturel que l'éducation transmet d'une génération à l'autre ; et sa communication est vraiment rendue possible aujourd'hui par la photographie, le disque, le film, etc.

Les méthodes pédagogiques répondant à ces caractéristiques peuvent être fort diverses. Elles sont toujours délicates à mettre en œuvre, et peut-être n'est-il pas inutile de rappeler certains de leurs dangers.

On soulignera d'abord que si mémoire et connaissance sont indispensables à la naissance de toute culture, elles n'en sont pas les conditions suffisantes ; et la transmission dogmatique d'un savoir est peut-être, ici plus qu'en toute autre discipline, un moyen insuffisant de formation.

Mais les méthodes «actives» peuvent témoigner elles aussi de bien des insuffisances. L' échange oral des impressions ressenties, s'il présente l'intérêt de solliciter la sensation personnelle de l'élève reste «un discours sur l'art», même sous forme de dialogue. L'activité créatrice doit donc lui être autant que possible associée ; cependant le maniement personnel de matériaux bruts, plastiques ou musicaux, peut parfois donner des résultats déplorables s'il ne bénéficie d'aucun support de connaissance technique, et s'il s'exerce en l'absence totale de directives. Il ne faut pas, à l'inverse, que la recherche trop poussée d'une maîtrise technique n'en vienne à occuper de façon excessive le temps consacré à l'éducation artistique, au risque même parfois d'éteindre toute spontanéité dans la sensation et la création...

Apprentissages élémentaires, certes, mais qui ne se conçoivent pas comme la seule connaissance d'éléments, dont la synthèse ne se réaliserait jamais... Le tracé sans règle d'un trait droit, *l'émission du son correspondant à une note de musique sur la portée,* la décomposition atomisée d'un mouvement, ne constituent pas les épreuves obligatoires par lesquelles doit passer l'initiation au dessin, *à la musique ou à la danse :* des méthodes plus globales s'imposent notamment lorsqu'on veut utiliser pour les affiner (et non pour les créer ex nihilo) des modes d'expression déjà familiers à l'enfant.

Peut-être peut-on faire cependant une exception dans ce domaine en faveur du dessin, dans la mesure où l'usage de l'expression graphique déborde largement le domaine des arts. La possibilité de faire un croquis rapide, de tracer simplement et exactement ce qu'on voit ou ce qu'on veut faire comprendre, doit être donnée à chaque enfant à partir du moment où il en ressent le besoin. Le dessin est aussi conçu comme outil «naturel» de communication ; ce rôle s'arrête avant la prétention de créer une «œuvre d'art» et même avant des exercices d'école que leur difficulté ou leur absence de signification rendent inutiles.

Pour des raisons différentes, on peut également considérer que le *chant doit être aussi dans nos écoles de pratique courante.* Outil naturel d'expression, n'exigeant qu'un niveau très réduit de «technicité», il est pour l'oreille, mais aussi pour la sensibilité artistique toute entière, un des moyens les plus simples et les plus efficaces de s'exprimer, de créer l'harmonie, d'éprouver les joies de la création personnelle.

Mais bien d'autres techniques de création pourront être abordées par l'éducation artistique. Pourquoi l'élève ne s'initierait-il pas au jeu de la couleur et de la lumière, non seulement par la traditionnelle aquarelle, mais aussi par le pastel, la peinture à l'huile, l'impression sur le tissu, les émaux, le vitrail, etc. ? Pourquoi n'aurait-il pas quelque expéreince du modelage de l'argile, de la sculpture (au moins sur bois), de l'assemblage de volumes en papier, en métal, en stuc ?

Et si la pratique musicale commence avec la production de rythmes et de sons par des moyens élémentaires, il est souhaitable aussi que les instruments à percussion, à vent, à cordes ne soient pas ignorés. Il peut en être de même pour les figures de la danse, pour l'initiation à la création poétique, pour le jeu dramatique, mimé ou accompagnant la parole. Notre siècle a, par ailleurs, généralisé des modes d'expression liés à des moyens techniques fort élaborés, une initiation à la pratique de la photographie, de la caméra, du montage sonore par magnétophone, apparaît souhaitable. Mais, si l'intérêt d'une première approche, d'une première expérience personnelle est évident dans un objectif de meilleur compréhension des œuvres, il est non moins certain qu'un approfondissement plus marqué des techniques d'expression artistique, capable de permettre une véritable création personnelle, implique un apprentissage nécessairement dense et long. Dans la plupart des cas il devra être spécialisé : tel instrument de musique, tel matériau à modeler ou à sculpter, tel domaine d'expression orale... C'est dans un temps extérieur aux horaires consacrés en classe à la formation esthétique de base que l'approfondissement des techniques devra se situer. *On peut envisager que l'établissement scolaire y participe de façon importante* notamment par l'utilisation des horaires optionnels et des compétences particulières des professeurs ; la participation d'artistes, de cercles d'art, etc., extérieurs à l'établissement sera aussi recherchée.

On s'efforcera de valoriser les œuvres créées mêmes modestes en organisant expositions, représentations, échanges, etc.

La formation esthétique de base est, bien entendu, obligatoire, et de la compétence exclusive des maîtres. Au collège, la prise de conscience progressive par l'enfant de son corps, de son environnement et de ses moyens de le modifier, de ses possibilités d'expression, l'initiation à des techniques simples, l'éveil au monde de la création, qui ont marqué l'école élémentaire, seront mis au service d'une découverte du monde des arts. Découverte qui devra se faire «de l'intérieur» en prolongeant les exercices de l'école élémentaire jusqu'à les intégrer progressivement à la construction d'œuvres plus complètes : le jeu dramatique se fera jeu théâtral, *les exercices de culture vocale aboutiront au chant choral à plusieurs voix,* l'étude des valeurs, de la couleur, des volumes et de l'espace permettront l'approche de la composition dans les arts plastiques...

Elle se fera aussi par la confrontation croissante avec les grandes œuvres passées ou contemporaines. A ce titre, l'utilisation des ressources locales sera essentielle dans tous les domaines : l'architecture, les musées, *la tradition musicale* ou la production théâtrale de chaque région sont autant de sujets d'études privilégiés. Mais on aura soin de recourir aussi aux immenses ressources de l'audio-visuel pour mettre les élèves en contact avec les œuvres caractéristiques des principales périodes de l'évolution artistiques (1).

En application de l'analyse qui a été faite dans les «objectifs», on peut imaginer que cette éducation esthétique se caractérise par l'aspect global de son action sur la personnalité de l'élève, se révélant ainsi sensiblement différente de ce que furent autre-

(1) Voir en annexe «ressources audiovisuelles et éducation artistique».

fois les enseignements traditionnels de la musique et du dessin (consacrant d'ailleurs les tentatives de nombreux professeurs qui ont cherché à élargir leur champ d'action).

Dans cette conception, les séances d'éducation artistique pourraient s'organiser par exemple autour de *thèmes* polyvalents (englobant plusieurs formes d'expression artistiques) : thèmes techniques (l'impressionnisme...), thème du sujet (la mer, les paysans...) ; thèmes historiques (caractères communs de la production artistique d'une époque), etc.

Bien entendu, ces choix doivent tenir compte de l'âge des élèves.

L'intérêt de cette méthode réside dans la pluralité des exemples servant de support à l'étude du thème : découverte des différents moyens d'expression qui ont pu être utilisés par les artistes, des similitudes ou des différences au niveau des langages, etc. Il conviendra, bien entendu, d'éviter les rapprochements artificiels et les faux parallélismes.

La pédagogie par thèmes implique une suffisante polyvalence du professeur ; elle conduit tout naturellement à renoncer aux cours didactiques. Les connaissances théoriques y sont abordées à l'occasion de thèmes proposés et essentiellement par la découverte. La pédagogie thématique réclame donc de la part des élèves une attitude plus active ; loin de «vider» chaque discipline de ses contenus spécifiques (au niveau pratique, théorique, technique), elle permet au contraire de mieux les intégrer.

Mais on peut aussi élaborer autour d'un *objet d'étude* une nouvelle méthodologie de l'éducation artistique. Imaginons par exemple que cet objet soit un ballet, vu au théâtre, ou projeté sur écran. Cette vision, éventuellement répétée plusieurs fois, et l'audition simultanée de la musique d'accompagnement, constituent la première étape de la démarche pédagogique. Elle inspire des sensations qui peuvent être diverses, elle suscite les premiers commentaires, intuitifs : elle peut provoquer des essais personnels libres, d'imitation ou d'invention. Une deuxième étape sera constituée par l'approche de la technique utilisée. Approche qui sera d'abord pratique : les essais d'interprétation libres seront corrigés, organisés ; telle figure du ballet simplifiée sera reproduite. Mais l'approche pourra être aussi théorique : des schémas de pas, de gestes, de certains mouvements du groupe, pourront être dessinés. On en viendra ainsi a replacer cette technique chorégraphique dans le contexte de son époque, à évoquer la personnalité des auteurs, à conter l'histoire de l'œuvre. Son analyse pure pourra alors être entreprise : ses intentions, sa structure, les rapports entre mouvements et musique, la nature profonde de l'émotion esthétique suscités, etc.

Cet exemple méthodologique, pris en dehors des programmes traditionnels de musique ou de dessin, n'en est pas moins applicable à leur domaine propre par les professeurs spécialisés de ces disciplines. Le caractère pluri-disciplinaire de la formation artistique sera alors recherché par la juxtaposition de sujets d'étude touchant à des formes d'arts aussi variées que possible, sujets traités par les professeurs en fonction de leurs capacités respectives, suivant une coordination établie entre eux. On imagine d'ailleurs que le *professeur de musique, tout en maintenant à sa discipline la primauté qu'elle mérite,* pourrait aisément étendre sa compétence non seulement à la chorégraphie dont on connaît l'étroite liaison avec la musique mais également à tout ce qui concerne le sens auditif (la poésie, l'art dramatique, éventuellement en liaison avec le professeur de français), le professeur de dessin lui, s'intéressant plus particulièrement à toutes les formes d'expression liées aux caractères plastiques et à l'image.

Cette approche d'une orientation et d'une pédagogie nouvelles de l'éducation artistique n'a pas l'ambition d'épuiser un sujet aussi complexe et délicat ; bien d'autres méthodes sont probablement possibles ; il appartiendra aux praticiens et aux théoriciens de les rechercher, de les préciser en fonction des objectifs proposés et des caractéristiques des personnels appelés à les utiliser. Il reste que l'éducation artistique, parce qu'elle s'attache à la formation générale de la personnalité des jeunes et non plus seulement à la fréquentation d'une discipline particulière, parce qu'elle sera désormais relayée par des activités optionnelles spécialisées, doit chercher à revêtir un caractère aussi global que possible, et varier davantage que par le passé ses objets d'étude. Elle ne fera ainsi que retrouver la nature profonde des liens qui unissent l'art et la vie.

ANNEXE

RESSOURCES AUDIO-VISUELLES ET EDUCATION ARTISTIQUE

1. L'audio-visuel comme support de connaissance

Le mot «connaissance» doit être ici entendu dans son sens le plus large. Le disque «donne à entendre» un chant, une musique. La photographie «donne à voir» un visage, un paysage. Le cinéma donne tout ensemble à voir et à entendre un documentaire, une histoire vraie, une création imaginée.

Le matériel audio-visuel est de plus en plus économique et maniable, de par sa généralisation et sa miniaturisation. On peut l'utiliser partout et le transporter partout, au bénéfice de petits groupes comme à celui de plusieurs centaines de personnes.

Sur le plan de la qualité même de la vision ou de l'audition, ses avantages sont souvent notables. Certes, rien ne remplace la visite à une exposition de peintures ou l'assistance à un récital. Mais la photographie peut mettre en évidence tel détail de dessin ou de couleur que la vision directe ne permettait pas d'apercevoir. Grâce au disque ou à la bande magnétique on parfait l'écoute, en la répétant à loisir, de tel fragment de concerto, de tel mouvement d'une symphonie.

L'audio-visuel autorise une approche pour ainsi dire «encyclopédique» de tous les arts dans le temps et dans l'espace, qu'il s'agisse d'un chant grégorien ou d'une œuvre d'Amstrong, d'une sculpture d'aujourd'hui ou d'un bas-relief maya. Chacun peut ainsi se constituer, pour reprendre l'expression d'André Malraux, son propre «mursée imaginaire».

Il convient enfin d'ajouter que certains moyens audio-visuels, comme par exemple la photographie et surtout le cinéma, sont porteurs, non seulement du contenu culturel qui leur est confié, mais encore de leur propre signification en tant qu'arts.

II. L'audio-visuel comme objet de réflexion

Il est malheureusement certain que dans notre civilisation contemporaine le son et l'image exercent une sorte de fascination qui fait qu'on les absorbe très souvent de façon passive. Les descriptions d'une telle passivité abondent, et l'audio visuel en a subi, dans les milieux pédagogiques, un réel discrédit.

C'est oublier que l'audio-visuel peut au contraire être l'occasion d'une considérable activité réflexive et critique de la part d'élèves même très jeunes, à condition que le maître soit lui-même disposé à cette attitude d'effort, ce à quoi devra l'aider sa formation technique, psychologique et pédagogique. Ces conditions remplies, toute image pourra être expliquée en classe comme un langage non littéraire, d'un point de vue formel, intellectuel, esthétique, sociologique, etc. Les sons pourront être identifiés, comparés,confrontés, de la même manière et dans une même intention sémiologique.

C'est ainsi que l'éducation esthétique, s'appuyant sur une fréquentation critique des moyens audio-visuels, deviendra véritablement une éducation par l'art, en permettant à l'élève de se prémunir contre les agressions quotidiennes qu'il subit, dans les domaines de la publicité, de la politique ou de la vie sociale, de la part de la presse, de la télévision, du cinéma. L'éducation esthétique donnera à l'enfant, c'est-à-dire à l'homme qu'il sera bientôt, une chance supplémentaire de contrôle du monde où il vit, de maîtrise de soi-même, en fin de compte de liberté.

III. L'audio-visuel comme moyen d'expression personnelle

Les élèves apprendront à manipuler eux-mêmes le matériel d'utilisation des media constitué par l'électrophone, le projecteur de diapositives, le projecteur de films. Il est inutile de dire à quel point cet apprentissage contribuera à leur formation manuelle et technique.

Puis on les initiera à l'usage du matériel de production représenté par le magnétophone, la caméra photographique, la caméra cinématographique, etc. Ils ne se borneront plus à «consommer» de l'audio-visuel, mais ils se mettront à en «faire». C'est ainsi qu'ils prendront en charge, au moins partiellement, la réalisation de certains documents nécessaires à leur travail. C'est ainsi, également, qu'ils découvriront la possibilité de s'exprimer eux-mêmes par des sons et par des images.

C'est sur ce dernier point, relatif à l'expression et, dans les meilleurs cas, à la création individuelle ou collective, qu'il convient ici d'insister. Dans le domaine sonore, l'élève commencera très simplement par enregistrer sa propre voix, ou un air qu'il chantera, ou une poésie qu'il dira. Il apprendra ainsi à se mesurer, à se connaître mieux. Puis ces enregistrements pourront mettre en cause un groupe de camarades qui se répartiront les tâches en «ateliers», qui organiseront et élaboreront quelque chose de nouveau dont ils percevront l'originalité en ayant la fierté de l'avoir fait naître. Ce qu'on propose pour les sons peut l'être aussi pour les images. Rapprocher, comme André Malraux y a réussi, le sourire de Bouddha et celui de la cathédrale de Reims est déjà une opération créatrice. L'audio-visuel, sous toutes ses formes, offre en ce sens des virtualités d'une richesse extrême. Il favorise sans nul doute l'interdisciplinarité active des arts entre eux, comme celle des arts avec les autres matières d'enseignement.

NOTE COMPLEMENTAIRE

C'est dans un esprit de *liberté* et de *progressivité* que seront mises en œuvre les orientations générales décrites dans les instructions nouvelles relatives à l'éducation artistique. Elles devraient susciter dans le corps professoral, au cours des années qui viennent, une réflexion approfondie sur la conception et les méthodes d'un enseignement difficile, important pour la formation de l'homme moderne ; il est exclu d'imposer autoritairement un changement pédagogique qui n'aurait pas été compris et admis. Les professeurs certifiés de musique d'une part, de dessin d'autre part, n'auront pas à tourner brutalement le dos aux techniques d'enseignement qui leur sont familières ; mais des approches prudentes, des expériences individuelles ou en équipe pourront amorcer une évolution souhaitable. Dans certains cas on peut envisager notamment qu'un professeur qui le désirerait, qu'il vienne de la discipline «musique» ou de la discipline «arts plastiques», pourra, à condition qu'il en montre les capacités (connaissances et technicité) prendre en charge les deux heures hebdomadaires d'éducation artistique. Il est vivement conseillé aussi aux professeurs des deux disciplines de travailler en équipe. Et leurs champs d'action respectifs pourront s'élargir, à partir de leur spécialité, à d'autres modes d'expression.

La création d'un nouveau C.A.P.C.E.G. pour l'éducation artistique permettra d'autre part d'améliorer considérablement les qualifications des professeurs de type P.E.G.C. *Mais bien entendu le recrutement des professeurs agrégés et certifiés continuera et sera même développé pour répondre aux importants besoins qui existent actuellement.*

Par ailleurs, il est certain que la mise en place progressive de la réforme dans le domaine de l'éducation artistique doit s'accompagner de deux actions qui la soutiennent :

1) L'effort déjà entrepris dans le cycle primaire doit aller s'approfondissant. La sensibilité et les dons créateurs des enfants doivent être éveillés dès le plus jeune âge, et ce qui est aujourd'hui heureusement fait à l'école maternelle doit être continué et élargi à l'école élémentaire. Des enfants possédant non seulement un bagage culturel lors de leur entrée en Sixième, mais encore ayant déjà appris à voir, à écouter, et à s'exprimer avec leur voix, ou une flûte à bec, ou un crayon, ou des couleurs, profiteront infiniment mieux de ce qui peut leur être apporté au niveau des collèges.

2) Des ateliers de travaux pratiques (activités vocales et instrumentales, dessin, peinture, sculpture, art dramatique, danse, etc.) devront se développer dans tous les collèges à mesure que les possibilités s'en découvriront, en vue d'offrir, dans le cadre d'options spécialisées (deux heures hebdomadaires) des possibilités importantes d'approfondissement des techniques et d'expression de la créativité. Ces heures d'activités complémentaires soutiendront heureusement, pour les élèves intéressés, la formation esthétique générale prévue au tronc commun; elles pourront entrer dans le décompte du service des professeurs.

Pour le Ministre et par délégation :
Le directeur des Collèges,
A. GOUTEYRON.

ICONOGRAPHIES DISPONIBLES

Prix unitaire : F 1,50.

N° 111 Scène du Ballet comique de la Reine, composé par Baltazar de Beaujoyeulx, Figure des Tritons. C. Violet.
N° 113 XVIII[e] Siècle : Atelier de Lutherie. Encyclopédie de Diderot. C. Viollet.
N° 115 EGYPTE (Saqqârah) : Mastaba de Akhtiketep, haut fonctionnaire de la V[e] Dynastie. C. Bulloz.
N° 120 Psautier d'Utrecht (IX[e] siècle) B.N.
N° 123 Frédéric le Grand (Frédéric II) et Jean-Sébastien Bach. C. Viollet.
N° 125 Bas-Relief du Palais d'Assurbanipal. L'armée et ses musiciens Ninive (VIII S. avant J.-C.) (Louvre).
N° 130 Hans BURGKMAIR : Triomphe de l'empereur Maximilien (Bois gravé).
N° 133 Pablo MINGUET : Reglas y advertencias. Frontispice (Bibl. C.N.S.M.).
N° 135 EGYPTE : Danse funéraire (Bas-relief de Saqqârah, XIX[e] ou XX[e] Dynastie).
N° 137 LE CONCERT (Tapisserie des bords de Loire, fin du XV[e] siècle).
N° 140 HABIT DE MUSICIEN — Paris — Musée des Arts Décoratifs.
N° 141 UN CONCERT BERLIOZ EN 1846 — Caricature allemande par Geiger.
N° 145 Chapitaux de St-Georges de Boscherville (Musiciens).
N° 147 Fragment de kyrie noté en neumes — 9[e] siècle.
N° 150 Psautier de René II de Lorraine — Frontispice — Concert instrumental au 15[e] siècle.
N° 160 MARIN MERSENNE — 3[e] Livre de l'Harmonie Universelle (clavicorde) C.-M. Pincherle.
N° 163 LE SACRE DU PRINTEMPS — Musique de Stravinsky — Chorégraphie de Nijinsky : quelques-uns des mouvements notés en 1913.
N° 165 ITALIE XVIII[e] SIECLE — Titre passe-partout de l'Editeur Giovanni Chiari de Florence — C. M. Pincherle.
N° 167 ALBERT ROUSSEL (Compositeur).
N° 173 BEETHOVEN — Son clavicorde.
N° 175 FLORENT SCHMITT ,Compositeur).
N° 177 Orgue du XII[e] siècle (Cambdidge) — C. Viollet.
N° 180 H. RIGAUD : Lully et les musiciens de la Cour.
N° 181 Page d'Antiphonaire (Cathédrale de Sienne).
N° 185 Le Concert Champêtre — Watteau.
N° 187 Concert donné dans les jardins de Trianon au XVII[e] siècle (Gravure de F. Chauveau).
N° 190 Xenakis, manuscrit de « Polla ta dina », Page 13.
N° 195 Partition d'une chanson de Baude Cordier, musicien français du XV[e] siècle — Musée de Chantilly.
N° 200 Ollivier : le thé à l'anglaise dans le salon des 4 glaces au Temple, La Cour du Prince de Conti avec Mozart (Louvre).
N° 203 Carpeaux : buste de Gounod.
N° 205 Aveline. Détail, théâtre dressé à la Cour pour le divertissement de l'Opéra donné à la Princesse de Piémont (B.N.).
N° 207 Carmontelle. Mozart et sa famille — Carnavalet.
N° 210 Memling. Le Christ et les anges musiciens — Anvers.
N° 212 Teniers, Concert.
N° 213 Un curieux appareil.
N° 215 Georges d'Espagnat : Portrait de Ravel.
N° 217 Le Joueur de musette — Gravure de J. Dumont dit le Romain.
N° 220 Ravel, « L'Enfant et les sortilèges » (scène de l'arithmétique).
N° 226 Au foyer de l'Opéra en 1841.
N° 227 Darius Milhaud et sa famille.
N° 230 Tournier : Le Concert.

Bien indiquer le numéro de référence de l'iconographie choisie et ne pas oublier de joindre le titre de paiement (chèque bancaire, virement postal 3 volets).

Toutes ces iconographies sont à commander : 3, rue des Ecoles 77590 BOIS LE ROI

ANALYSES D'OEUVRES DISPONIBLES

3, rue des Ecoles 77590 BOIS LE ROI - CCP 1809-65 PARIS

Nº 169	J. HAYDN : Quatuor l'Empereur	F. 4,–
Nº 174	E. CHABRIER : Ballades gros dindons - Les Cigales	F. 4,–
Nº 202	G. FAURE - Les Roses d'Ispahan - Clair de lune A. HONNEGER : Symphonie pour cordes BEETHOVEN : Sonate piano-violon, Fa M	F. 6,–
Nº 231	STRAWINSKY : L'Histoire du Soldat	F. 6,–
Nº 232	BEETHOVEN : 7e Symphonie LISZT : St François de Paule marchant sur les flots POULENC : Le Bestiaire	F. 9,–
Nº 233	VINCENT D'INDY : Le Camp de Wallenstein, op. 12	F. 8,–

aux Editions E.G.P. 9, rue Coëtlogon - 75006 PARIS
CCP 369-70 PARIS

Nº 241	BERLIOZ : Symphonie fantastique WAGNER : Tristan et Isolde, Prélude du 3e acte	F. 10,–
(En réimpression)	VIVALDI : Les Saisons	F. 4,–

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets).
En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : Nº 58.972
Imprimerie JEAN DEIT 14 rue de la Somme 94230 CACHAN - Dépôt Légal : 4ème T. 1977. Le Directeur J. DEIT